

سبتمبر ٢٠٠٢ - العدد ٢٠٥

أد-وقف

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية



□ داوستاشى.. جبل التور

□ ثلاثية يوليوس

□ رضوان.. الموتى يعيشون

□ المعرفة.. شهقة الجسد

□ المخابرات الأمريكية والثقافة



أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي
تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الثامنة عشر العدد ٢٠٥ / سبتمبر ٢٠٠٢

رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد

رئيس التحرير: فريدة النقاش

مجلس التحرير: إبراهيم أصلان

د. صلاح السروي / طلعت الشنايب

د. علي مبروك / غادة نبيل

كمال رمزي / ماجد يوسف

حلمى سالم / مصطفى عبادة

المراسلات: مجلة [أدب ونقد] ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأهالي
القاهرة / هاتف ٢٩ / ٢٨ / ٥٧٩١٠٢٢٧ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

المستشارون

د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون
د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر
محمد روميث / ملك عبد العزيز

أعمال الصف والتوضيب

نسرين سعيد إبراهيم

التنفيذ الفني للخلاف

أحمد السجيني

الرسوم الداخلية ورسوم الديوان الصغير: عصمت داوستاشي

تصحيح: أبو السعود على سعد صورة رضوان الكاشف: حسانين

لوحتا الغلاف الأمامي والخلفي: داوستاشي

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالي / مجلة [أدب ونقد]: داخل مصر ٥٠ جنيها
البلاد العربية ٥٠ دولارا / أوروبا وأمريكا ٧٥ دولارا

الطباعة

شركة الأمل للطباعة والنشر

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني:

adabwanaqd@yahoo.com

موقع [أدب ونقد] على الانترنت: adabwanaqd.4t.com

ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسلة عن عشر
صفحات أو ثلاثة آلاف كلمة

محتويات العدد

- أول الكتابة افتتاحية / فريدة النقاش ٥
 - تناقضات يوليو ١١
 - ثلاثية الثورة المصرية د. جابر عصفور ١٢
 - يوليو والموسيقى د. زين نصار ٢٧
 - يوليو والفن التشكيلي إبراهيم عبد الملاك ٣٣
 - قصة: «ريشات أبي» نضال حمارنة ٤٣
 - قصة: «مناطق اقتناص» إيهاب الحضري ٤٧
 - قصة: «مطلوب خصوصية» سمر شيشكلي ٥١
 - رضوان: الموتى يعيشون ٥٩
 - «ليه يا بنفسج»: على موز الله كرار ٦١
 - «عرق البلح» (١) غادة نبيل ٧١
 - «عرق البلح» (٢) إيمان عبد الحميد ٧٥
 - الساحر محمد رجاء ٧٩
 - الديوان الصغير: منمنمات جبل النور أ. ا ٨٥
- عصمت داوستاشي
- «المعرفة .. شهقة الجسد» أحمد الشريف ١٠١
 - شعر: «في الطريق إلى مقبرة العائلة» عيد عبد الحليم ١٠٩
 - شعر: «أناشيد من أجل عنات» زهيرة صباغ ١١١
 - قصة: «التلغراف» أسماء شهاب الدين ١١٥
 - جماليات النص الشعري ياسر محمد إبراهيم ١١٩
 - مع عبد القادر القط د. محمد عبد المطلب ١٢٥
 - ندوة: الحرب الباردة الثقافية ... ع. ع ١٣٥
 - سيماسرة الفن أحمد شوقي ١٤١
 - تواصل ١٤٣



أول الكتابة

فريدة النقاش

فى هذا الشهر - سبتمبر - تحل الذكرى الأولى للأحداث الدامية التى وقعت فى الحادى عشر منه فى العام الماضى ، تحل ومازال العالم مشدود الأنظار إلى أمريكا يطل بين الحين والآخر على مظاهر الخراب وبرجى مركز التجارة العالمى فى نيويورك . رمز القوة الاقتصادية الهائلة للدولة العظمى الوحيدة فى العالم وقد تلقت إهانة بالغة ، وعلى مقر وزارة الدفاع " البنتاجون " رمز قوتها العسكرية وقد جرى تسويتها بالأرض وذلك حين أرغم إنتحاريون فى مثل هذه الأيام من العام الماضى طيارات مدنية أمريكية من مدن مختلفة على تغيير مساراتها والإندفاع بكل قوتها ومخزونها من الوقود لتحطيم البرجين ومقر الوزارة.

ومما أثار زعر الأمريكين ودهشة العالم حينذاك حقيقة أن أجهزة الأمن والمراقبة فى الدولة العظمى لم تنتبه إلا بعد انفجار الطائرات الثلاثة الى أنها قد غيرت مساراتها ، وعرفت متأخرة أن انتحاريين آخرين - كما تقول الرواية الأمريكية - كانوا قد خطفوا طائرة أخرى إتجهت إلى قصف البيت الأبيض فأسقطوها فى ولاية بنسلفانيا قبل أن تتجزأ مهمتها.

إنقلب العالم رأسا على عقب منذ ذلك التاريخ وتحشت الولايات المتحدة الأمريكية ، وكشفت - مرة أخرى - فى بداية القرن الواحد والعشرين عن وجهها الإستعمارى القبيح ، بعد أن كانت مخالبا قد بانت عارية فى نهاية القرن العشرين حين شنت حربها المدمرة على كل من العراق ويوجوسلافيا ، وحينها فقط أخذ العالم ينتبه لحجم الخسارة الفادحة التى لحقت به من جراء إنهاء الاتحاد السوفيتى ومنظومة البلدان الاشتراكية.

وهكذا شنت أمريكا حربها على أفغانستان قبل مرور شهر واحد من الوقائع الدامية بدعوى محاربة الإرهاب الذى يمارسه تنظيم القاعدة بزعامة السعودى أسامة بن لادن المسئول - من وجهة نظرها - عن الهجمات السبتمبرية ، وأقول من وجهة نظرها لأن هناك روايات أخرى للوقائع كما أن هناك شواهد قوية وقديمة على وجود تخطيط استراتيجى أمريكى قديم لاحتلال وسط آسيا والإستيلاء على بترول بحر قزوين* ومحاصرة كل من الهند والصين وروسيا وإيران ومنعها من تشكيل كتل إقليميى فى هذه المنطقة الحساسة والغنية من العالم وفرض الهيمنة الأمريكية الكاملة عسكريا واقتصاديا وسياسيا .

وهكذا أخذت روح الحنين إلى الماضى تنتعش وتذكرت الجماهير فى اسيا وفى كثير من أنحاء العالم الذى أقرعته الهجمة الأمريكية - تذكرت زمن التوازن القديم بين القوتين العظميين وكيف أن الاتحاد السوفيتى وبلدان المنظومة الاشتراكية شكلت فى الماضى رادعا للقوة الأمريكية ولنزعات الهيمنة والإنفرد وأصبح لسان حال المقهورين فى العالم وضحايا العدوان الأمريكى من أفغانستان الى العراق ، ومن كوبا إلى فلسطين ، ومن كواومبيا إلى نيكاراغوا ، ومن بنما إلى فيتنام - يقول مع محمود درويش

فقدت حلما جميلا

فقدت لسع الزنابق

وكان ليلي طويلا

على سياج الحدائق

وما فقدت السبيل

وسوف أتوقف مع هذا الحنين عند التشبث بالحلم ، حلم الاشتراكية الجميل الذى خبا وهجه وتلقت قواه الحية ضربة قاصمة لكنها " مافقدت السبيل ، ذلك أن ماسقط وفقدناه هو التجربة الأولى .. البروفة كما أسميها لبناء الاشتراكية ولوضع الحلم على الأرض . حين أخذ هذا الحلم يمشى على قدمين وشب صبيبا جميلا ثم شابا سرعان ماضريته الشيخوخة فتعثر وكبا . ومازال على الإشتراكيين أن يدرسوا بجدية ونزاهة أسباب التعثر والكبوة ويستخلصوا دروسها وهم يذهبون إلى المستقبل . فما يزال الإشتراكيون الذين " لم يفقدوا السبيل " يرون أن الإشتراكية هى مستقبل العالم ، وأن الحلم الذى تجسد فى دولة عظمى ثم سقط ليس نهاية المطاف ، وليست هذه أول ولا آخر الضائير التى واجهتها وسوف تواجهها البشرية المتطلعة للعدالة وتجاوز الاستغلال والقهر ، فقد ظلت تحلم وتكافح على مدى العصور منذ تجربة المشاعية البدائية التى كانت فيها العمورة وثرواتها المحبودة مشاعا لكل الناس على قدم المساواة فلم يعرفوا روح الأنانية والتملك والتسلط على الآخرين لحد قتلهم كما حدث بعد ذلك ، وحين عرفوا الملكية الخاصة ونظموا مجتمعاتهم على أساس منها فى أطوار مختلفة وصلوا إلى النظام الرأسمالى الذى هو أعلى وأكثر النظم الاستغلالية التى عرفتها البشرية تطورا وتعقيدا وأكثرها قدرة على توليد الثروات من عرق الكادحين ومنح الوعود .

ولدت الاشتراكية من رحم الرأسمالية وتكونت الطبقة العاملة الصناعية العصرية ، وتبلورت الأفكار وأشكال النضال ، وإنطلقت الثورات وتخلق الأدب الثورى العظيم ، وكنا على حق حين وصفنا القرن العشرين بأنه عصر الإنتقال إلى الإشتراكية وذلك حين إفتتحته الثورة البلشفية فى روسيا عام ١٩١٧ وتبعها الثورات الصينية والفيتنامية فى مناصفه ، وأصبحت ثورة أكتوبر سندا وحاميا لثورات التحرر الوطنى فى بلدان المستعمرات ومن ضمنها ثورة يوليو فى مصر ، وثورة الجزائر وغيرها التى شيعت الاستعمار القديم إلى مثواه الأخير ودفعت الشعوب ثمنا باهظا على هذا الطريق الطويل الملىء بالتعرجات والحفر ، وفيما هى تخوض معركتها ضد الإستعمار الجديد الذى إتخذ طابعا إقتصاديا متزايدا سقط المعسكر الاشتراكى الذى شكل عنصر الردع عسكريا ونويا للزعات العدوانية للرأسمالية ، وبعد سقوطه استعادت الرأسمالية الاحتكارية توجهاتها العسكرية وأخذت تعمل على عسكرة نظام التبعية ، وإنطلقت

الحروب فى كثير من بلدان العالم دون أن تضع حدا للمظالم كما هو الحال فى فلسطين، وزادت مبيعات السلاح وانتعشت صناعته رغم الركود الاقتصادى العالمى. بل إن المكاسب التى كانت الشعوب قد حققتها فى ظل التوازن بين المعسكرين وسياسات دولة الرفاهية الاجتماعية فى أمريكا وأوروبا أخذت تتآكل وتوحشت الاحتكارات وأخذت تعتدى على حقوق الكادحين فى الغذاء والتعليم والصحة والسكن والترفيه والثقافة والحقوق الديمقراطية فى الرأى والتعبير والإعتقاد والتنظيم والحركة والاحتجاج.

وفى زيارة أخيرة " لكوبا " قدم " رالف نادر " مرشح حزب الخضر فى الانتخابات الرئاسية الأمريكية الأخيرة والتى جاءت بجورج دبليو بوش " ومعه اليمين المسيحى - الصهيونى إلى السلطة - قدم نادر حقائق صاعقة عن الوضع فى أمريكا بعد الحادى عشر من سبتمبر سواء من زاوية الحريات العامة أو الحقائق الاجتماعية فى محاضرة بجامعة " هافانا " قال فيها إن تركيز الثروة المتزايد فى أيدى الاحتكارات أخذ يعوق تطور الديمقراطية فى بلاده وقد إزدادت المسافة اتساعا بين الأساطير الشائعة فى العالم عن أمريكا وبين الواقع حيث أدى تركيز الثروة والسلطة والإعلام إلى مأسى حقيقية . فالولايات المتحدة الأمريكية وهى أعظم قوة عسكرية لديها أعلى معدل لفقر الأطفال فى بلدان الغرب وهو يصل إلى ٢٠٪ من مجموع الأطفال ويتصاعد الى ٣٠٪ فى مناطق السود ، وقد تضاعف اقتصاد الولايات المتحدة الأمريكية ومع ذلك بقيت ستة ملايين عائلة عاجزة عن دفع إيجار مساكنها ، وأصبحت أمريكا فيما بعد الحادى عشر من سبتمبر تنفق على الأمن أكثر مما تنفق على الرعاية الصحية لمواطنيها .

كما تزايدت القيود على الحريات والحقوق المدنية ، وكما نعرف فقد سرت عدوى حصار الحريات كالنار فى الهشيم إلى البلدان التابعة لأمريكا ، وجرى تشديد القبضة الأمنية بعد ازدياد المخاوف اثر أحداث سبتمبر الفجائية ، وهو واقع دفع مجددا الى مقدمة المشهد قضايا حرية الرأى والتعبير والتنظيم والاعتقاد وحرية الإعلام والعمل الحزبى والنقابى

وشعرت الحكومات التسلطية بالراحة ، وإسان حالها يقول " مافيش حد أحسن من حد " بعد تشديد الرقابة فى أمريكا ، وإصدار قوانين جديدة تتوسع فى عمليات تحويل

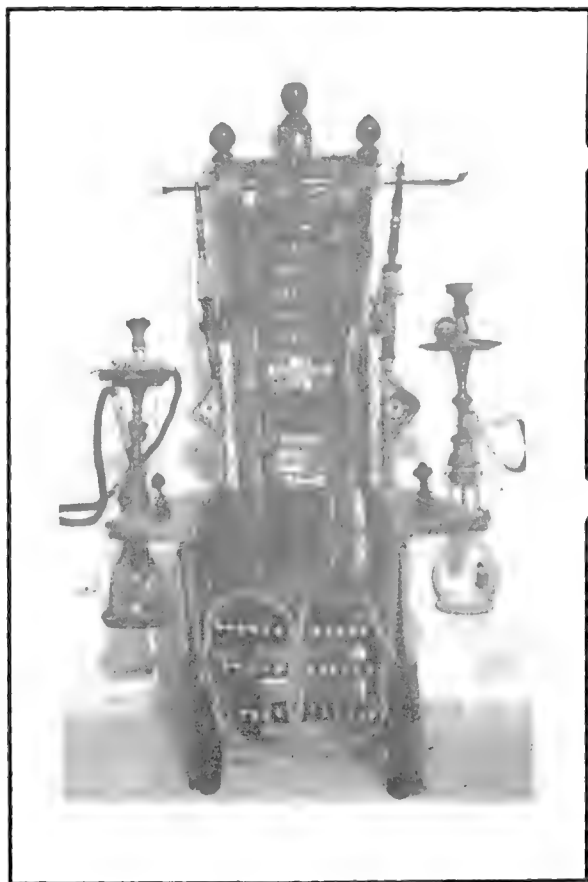
المواطنين الى مرشدين للبوايس حتى يمكن أن يكون الجار جاسوسا على جاره
والطالب في المدرسة مرشداً عن زميله في الفصل.

وغنى عن البيان أن منظومة هذه الحريات في بلادنا قد وقعت منذ زمن طويل في
قبضة ترسانة من القوانين المقيدة للحريات كان العمل ضدها ومازال هو محور النضال
السياسى ومضمون الحركة الجماهيرية المتعطشة لإقامة العدل والحرية وكما نعرف فقد
جرى تشديد هذه القيود في الفترة الأخيرة وهو الوضع الذى يدعونا لمضاعفة عملنا ،
وتوفير الظروف الملائمة لنضج التعبير وإبتكار أشكال للعمل والوصول بالإبداع إلى
جمهور أوسع بانتظام ، وفى إطار من سعيينا لإشاعة الروح النقدى وكسر عمود
الطمأنينة السلبية وروح التسليم والاذعان للساند التى تخلقها ظروف اقتصادية
اجتماعية ضاغطة متكاثفة مع إعلام تجارى سطحي أحادى الرؤية ضيق الأفق وخاضع
لرقابة صارمة ، تلك الرقابة التى تحتاج خلخلتها إلى تكاتف الجهود وممارسة الخروج
عليها عمليا بالإبداع ذاته وبقدرته على المراقبة والإفلات وإثارة الشغب والولوج الى
المناطق الجديدة وإضاءة المسكوت عنه.



فى عددنا هذا مجموعة من المفاجآت سوف تكتشفونها لو قرأتم العدد حتى النهاية
بدا من ترويسته حيث قبل الزميل العزيز الشاعر " حلمى سالم " - مشكورا - أن
ينضم إلى مجلس تحرير " أدب ونقد " وليس إنتهاء بالديوان الصغير من منمنمات جبل
النور لعصمت داوستانشى..

المحررة



• تناقضات يوليو

ثلاثية الثورة المصرية
يوليو والموسيقى
والفن التشكيلي

ثلاثية الثورة المصرية

د. جابر عصفور

تضعنا خاتمة ثلاثية نجيب محفوظ إزاء نهاية مرحلة من الزمن وبداية أخرى ، فى لحظة التحول التى تتعارض فيها الاتجاهات ، وتتصاعد فيها المتغيرات ، ويواجه كل موقف نقيضه ، تضعنا خاتمة ثلاثية جميل عطية فى مواجهة نهاية موازية ، فى لحظة مماثلة من التحول ، من حيث الشكل ، فتتعارض المواقف ، وتتناقض الاستجابات التى تفرض السؤال المتكرر : إلى أين ؟

وأحسب أن ثلاثية جميل عطية هى إجابة

تعالج ثلاثية جميل عطية إبراهيم بداية مرحلة ونهايتها ، فى قضاء زمنى يمتد حوالى نصف قرن ، منذ أعقاب الحرب العالمية الثانية ، حيث تولدت حركة الضباط الأحرار ، إلى مطلع الثمانينات بحيث اغتيال السادات ونهاية علاقة الضباط الأحرار بالسلطة ، ومن هذه الزاوية ، تشبه ثلاثية جميل عطية ثلاثية نجيب محفوظ التى تعالج مرحلة الكفاح الوطنى للتحرر والاستقلال منذ بدايته التى أعقبت هزيمة الثورة العرابية إلى نقطته الحاسمة التى شهدتها نهاية الحرب العالمية الثانية وكما

تقترب من تجلياته ، لكن مع التركيز على مستوى الصراع السياسى تحديدا وهو الصراع الذى يهمن على الثلاثية اللاحقة بالقياس إلى السابقة ، وذلك من حيث التحول من آلية التحرر الوطنى إلى الآليات الخاصة بالدولة التسلطية التى أسسها الضباط الأحرار باسم التحرر الوطنى. هكذا تبدأ ثلاثية جميل عطية من التجاوبات السياقية لنهاية ثلاثية نجيب محفوظ ، حيث الرمزية التى أنطوت عليها غرفة السجن التى انغلقت على عبد المنعم شوكيت (ممثل اليمين) وأحمد شوكيت (ممثل اليسار) وغيرهما من أبناء القوى الوطنية الذين ضمهم معتقل الطور، تطلعت إلى غد من التحرر الوطنى . هذا الغد هو الذى يتحول إلى الواقع المتغير الذى ترصده ثلاثية جميل عطية ، لكن عبر ثلاثية التساويخ (٥٢، ٥٤، ٨١) التى تعنى أولوية السياسى وهيمته على كل شئ ومن ثم أحادية البعد على مستوى الدلالة والمعنى ، بالقياس إلى ثلاثية نجيب محفوظ التى يتحرك فيها السياسى داخل علاقات أكثر تركيبا ، وشمولا ، فى تحولات الفضاء الزمانى للأماكن الثلاثة (بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية) التى يختتم آخرها الإيقاع المتغير لعلاقات المكان الذى أحتوى ، من قبل فضاء «خان الجليلي» و«زقاق المدق» بحيث «التغير» هو النغمة المتكررة الرجوع على كل المستويات . ويعنى

عن السؤال الذى طرحته نهاية ثلاثية نجيب محفوظ ، فى الوقت الذى تطرح أسئلتها الخاصة ، أعنى الإجابة التى تتحول بها الثلاثية اللاحقة إلى عمل يشير بطرائق متعددة إلى الثلاثية السابقة ، إشارة النص اللاحق إلى النصوص التى أسهمت فى تحفيزه ، أو النصوص التى يحرص على أن يومئ إليها إيماء الموازة أو المعارضة ، بواسطة عمليات التناص التى تتجاوب فيها علاقات الحضور والغياب بما يحث القارئ على المقارنة بين خاتمة الثلاثية اللاحقة والثلاثية السابقة. ويزيد من احتمالات هذه المقارنة ، ويؤكددها ، أن ثلاثية جميل عطية تبدأ من حيث انتهت ثلاثية نجيب محفوظ على مستويات متعددة ، أولها أنها تبدأ من النقطة الزمنية التى تنتهى عندها الثلاثية السابقة تقريبا ، أو بعدها بسنوات معدودة إذا شئنا الدقة ، أى من أعقاب الحرب العالمية الثانية التى شهدت تصاعد المد الوطنى وتصدى القوى الوطنية للاستعمار وأعوانه وهى البداية التى مهدت الطريق لقيام دولة المشروع القومى.

وتطمع ثلاثية جميل عطية ، من هذا المنظور ، إلى أن تكمل ، فى حدود إمكاناتها الخاصة حركة الإيقاع المتغير للزمن الذى رصدته الثلاثية السابقة على مدى ما يقرب من نصف قرن ، فتتبع نصف القرن التالى الذى أومات ثلاثية نجيب محفوظ إلى بداياته دون أن

ذلك أن الثلاثية اللاحقة تبدأ من حيث إنتهى التعقد الذى تركبت به مستويات الثلاثية السابقة ، فى ثرائها الذى جمع بين السياسى والاجتماعى والدينى والفكرى فى علاقات البناء ، فتعددت أبعادها الرمزية وتنوعت ، وحين تفارق الثلاثية اللاحقة هذا التعقد ، أو تبدأ من حيث إنتهى ، فإنها تتسم ببساطة البناء ، فى بعده الممسوس بعلاقات السياسى ، تلك العلاقات الحدية التى تستبدل بالرمز التمثيل ، وبالتصوير التلخيص ، وبالتشخيص التجريد ، ويتعدد الدلالة وأحدية المعنى ، وإذا كانت الثلاثية السابقة إيقاعاً متغيراً ذا طبيعة بولوفينية للزمن الأفقى الذى تتعامد عليه التحولات الفردية والجماعية ، فى تعارضها المتعدد ، وثنائها المتنوع ، ورمزياتها المتجاوبة ، فإن الثلاثية إيقاع متغير لبعده واحد من الزمن الأفقى للتحولات السياسية التى تسقط عليه حركة الفرد والجماعة ، فى مسار حركة الضباط الأحرار ، من حيث هى حضور عسكري لم يكن له وجود فى ثلاثية نجيب محفوظ التى كانت حضوراً مدينياً بالدرجة الأولى . وأحسبني فى حاجة إلى القول إن ثورة تموز (يوليو) ١٩٥٢ قامت بعيداً عن النقيضين اليميني واليسارى اللذين احتوتهما الزنزانة التى أنطلقت فى الصفحات الأخيرة من «السكينة» بحل محلها ، أو فرض نفسه بالعنف العارى العسكرى (المثقف) الذى قطع

على المثقف المدني طريقه الديمقراطى فى إيجاد حل للمشكل الوطنى فى ١٩٥٢ ، وفرض آلياته العسكرية فى علاقة الدولة بالمواطن ، ومن ثم علاقتها بالمثقف الذى كان عليه مواجهة القمع العسكرى لدولة التحور الوطنى الجديدة فى ١٩٥٤ .

ويقود هذا الحضور العسكرى إلى الفارق بين دلالة النهاية فى ثلاثية نجيب محفوظ ودلالاتها فى ثلاثية جميل عطية ، وهو فارق هائل لا يرجع فحسب إلى غنى العلاقات البنائية للثلاثية السابقة بالقياس إلى اللاحقة ، وإنما يرجع ، فضلاً ذلك ، إلى الاختلاف الجذرى لطبيعة المرحلة التاريخية التى يصورها الجزء الأخير من كلتا الثلاثيتين من ناحية ، ومكونات الوعى الذى يحاول رؤية هذه المرحلة التاريخية من منظوره الخاص من ناحية ثانية .

أما الجزء الأخير من ثلاثية نجيب محفوظ فينطوى على ما يوحي بإنهاء الصراع بين القوى المتعارضة نهاية مرجبة ، تستهل مرحلة أخرى جديدة أو واعدة بأكثر من معنى وثمة أمل ينسرب فى العناصر على نحو غير مباشر ، فتبدو الفاشية والنازية فى الذروة التى تؤذن بالاقول والعالم يوشك أن يشهد أملاً جديداً فى العدالة الاجتماعية والديمقراطية والتحرر الوطنى ، وتتجاوز النقائض الفكرية تجاوزاً سليماً ، يثريه الحوار والمجادلة بالتي هى

أحسن . وتجاوب أصداء كلمات رياض قلدس التي تقول من يستهين بحق إنسان في أقصى الأرض لا في بيته) . فقد استهان بحقوق الإنسانية وكما يملك الشيخ على المنوفي ناظر مدرسة الحسين الابتدائية حق الدعوة إلى الدولة الدينية ، يمتلك الحق المقابل نقيضه عدلى كريم صاحب مجلة «الإنسان الجديد» ، في سياقات تبدو بعيدة عن التعصب نابذة له . وكان الأول يؤكد أن الإسلام يجب أن يبعث كما بعث أول مرة ، عقيدة وعبادة ووطنًا وجنسية ودينًا ونحلة مصحفاً وسيفاً ، فيذكر بما قاله المرشد العام للإخوان المسلمين ، حسن البنا ، من أن الإخوان دعوة سلفية وطريقة سنية وحقيقة صوفية وهيئة سياسية وجماعة رياضية ورابطة علمية ثقافية وشركة اقتصادية وفكرة إجتماعية . ويرى الثاني ، عدلى كريم ، أن العلم أساس الحياة الحديثة الذي حل محل الكهانة والدين في العالم القديم ، وأن الجاهل بالعلم ليس من سكان القرن العشرين ولو كان عبقرياً .

وتجمع غرفة السجن ، في الفصل قبل الأخير ، بين التناقض المتقابلة ، ولكن بما يدفعنا إلى أن نرى ، خلال قضبان النافذة الصغيرة للغرفة . ما يلوح من طلائع نور وانية رقيقة ، هذه الطلائع ، بنورها ، تقابل ما نقراء في السطر الأخير من الثلاثية كلها عن المغيب الذي كان يقطر سمرة هادئة ، فيكثف السطر

بالاستعارة إمكانية دلالة رمز الأقول الطبيعي للأجيال البطيريركية القديمة (أحمد عبد الجواد) وجيل الأبناء الصائر بين النقااض (كمال عبد الجواد) ويزوغ عهد جديد لجيل الأحفاد الذي لا يعرف التردد في اختيار طريق المستقبل ، أو اقتحام مساره الخاص فيه ، وتعنى حركة هذا الجيل ، على مستوى ممارسة الفعل ، خطوة أكثر جذرية في العمل الحزبي الذي يتطلع إلى أن يبدأ من حيث انتهى الوفد ، مدرسة الوطنية والديمقراطية ، فتتأكد مرحلة جديدة من التطور الاجتماعي السياسي من منطلق أن الاستقلال ليس الغاية الأخيرة ، ولكنه الوسيلة لنيل حقوق الشعب الدستورية والاقتصادية والسياسية ، وليس من المصادفة أن تنتهى ثلاثية نجيب محفوظ بكلمات أحمد شوكت في سجنه ، مبشرا بالحرية والعدل الاجتماعي ، مهيمنا وحده على السرد الضامى ، مؤكدا الإيمان بالحياة والناس ، وضرورة اتباع مثلهم العليا ما دام يعتقد أنها الحق ، إذ التكمس عن ذلك حين وهروب ، والثورة على مثلهم ما دام يعتقد أنها باطل ، إذ التكمس عن ذلك خيانة ، فالواجب الإنساني العام هو الثورة الأبدية التي تعنى العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ، ممثلة في تطورها نحو المثل الأعلى الذي ينتقل بالبشر من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية ، ومن التبعية إلى الاستقلال

ومن الظلم إلى العدل.

أما الجزء الأخير من ثلاثية جميل عطية فيحصد جنى العسكر الذي بدأ بعيداً عن الأفق المندى الذي كان يضم أحمد شوكت (عدلى كريم) وعبد المنعم شوكت (على المنوفى) بوصفهما نوعين من الخيار المطروح لطريق المستقبل ، فى موازاة الخيار الليبرالى للوفد ، مدرسة الوطنية والديمقراطية المصرية. وكما استبدل الضباط الأحرار بالحكم المندى الحكم العسكرى الذى لم يستطيعوا منه فكاكاً ، بحكم تكويناتهم ، انعكس هذا الحكم على الكيفية التى تصور بها الثلاثية آليات تحول حكم الضباط الأحرار إلى ممارسة تسلطية ، اخترقت مؤسسات المجتمع المندى ، وإنقلب بأجهزة الدولة إلى أجهزة قمعية ، لا تتردد فى ممارسة أبشع ألوان العنف العارى ، فى استجابتها العدوانية إلى الممارسة الديمقراطية للرأى المخالف .. ويدل ذكرى سعد زغول التى ظلت تلوح كالمنازة الهادية، رغم خلاف الاتباع ، إلى آخر صفحات العسكرية، حيث معنى الجهاد الليبرالى الذى أخذ يكتسب معناه الاجتماعى بظهور الطليعة الوفدية ، تتكثف دلالة مصرع السادات فى عام ١٩٨١ ، ملتبسة ، قائمة ، لا تفارق معنى النتيجة التى ترتبت على عجز الحاكم عن استيعاب الوعى المتغير لطلائح الأمة، وعجز الدولة التسلطية عن مواجهة أزماتها المتعددة الأبعاد والمستويات ،

ويدل التعدد الذى كنا نراه ، فى الثلاثية الأولى ، أصبحنا نرى الإجماع الذى اقتوتن بضرورة الطاعة، ورفض الاختلاف ، واستبدال التعصب بالتسامح والعنف بالحوار.

وتتسع غرف المعتقلات لتضم كل من مارس حق الاختلاف ، فتضم أشباه أحمد شوكت وعبد المنعم شوكت ، لكن مع فارق مهم ، هو تباعد المسافة بين أطراف الثنائيات المتعارضة التى تحولت إلى ثنائيات متعادية ، هى الوجه البشع لصراع الإخوة الأعداء ، ولا نرى من الجيل الجديد من يحدثنا عن الواجب الإنسانى العام أو حلم الثورة الأبدية ، بل يبدو المستقبل قيمة من القيم التى يتجنب الجميع الحديث عنها ، ويستبدل بأحمد شوكت أو عدلى كريم المتوهج حماسه عباس أبو حميدة الذى أنهكه القمع ، وطحنته الغربة ، وخذلته ابنته كما خذله انهيار الكتلة الشرقية وحلم الاشتراكية ، فظهر ، فى الجزء الأخير من ثلاثية جميل عطية ، كما لو كان عاش كذبة كبرى رواها بدمائه ، وجرى وراءها ، وصدقها حتى ظهرت الحقيقة المخيفة، فانسحب إلى الداخل ، يحاول أن يلمم نفسه لمواجهة لم يعد يقوى عليها ، فلا يملك سوى أن يقول: ما انتقدناه فى سنة ١٩٥٤ نتحسر عليه فى السنوات الثمانينات ، وفى التسعينيات سوف نبكى عليه ، وفى بداية القرن القادم على الأجيال الجديدة أن تهب من جديد لرفع لواء

الثورة والعدالة.

وبعد أن كان عبد المنعم شوكت يحدث أقرانه عن الموعظة الحسنة والمثال الطيب والهداية والرشاد، وغير ذلك مما كان يمارسه فعلا في علاقته بأخيه نقيضه، تسكت لغة التسامح، وتستبدل بها لغة جديدة، هي لغة الخنجر والسيف، الرصاصة والقنبلة، لغة حميدة التي تمارس القتل والاعتداء على الآخرين كما تشرب الماء ابنة عباش الماركسي المجوز التي انقلبت على كل ما يمثله، وحلت محله في علاقة مناقضة بالجاهير، بعد أن التحقت بأشد الجماعات المتأسلمة تطرفا لإسقاط نظام الحكم بالقوة المسلحة، وتدرجت مع أقرانها على حمل السلاح ونشر أفكار سلفية، ذات بريق كاذب، لتبرير عمليات العنف، وحين تستبدل الجماعات التي تنتمي إليها حميدة الرصاصة بالكلمة، والتعصب بالتسامح، والمستقبل بصورة مختلفة، شائنة، من صور الماضي، فإنها تهدد ذاكرة الأمة، وتطمس هويتها الوطنية والقومية، في سبيل حركة سياسية تعتمد على الإرهاب في تحقيق أهدافها.

هكذا يتجلى الفارق الدال بين بداية الجزء الأخير من ثلاثية نجيب محفوظ وبداية الجزء الأخير من ثلاثية جميل عطية، في ضوء كاشف من سياق التضاد، فالبداية الأولى تستهل بما يؤكد به كمال عبد الجواد أهمية

حياة الإنسان وقيمتها، في موازاة الحقيقة التي يسعى وراءها، والبداية اللاحقة تفتتح بعزية عويس الفارقة في الهم، ما بين مقاولي الأنفار العائدين من دول الخليج، ومغالطات مكاتب الجمعية وارتفاع ديون بنك التسليف، وتوحش الأزمة الاقتصادية، وخنجر ورصاص المتطرفين من جماعة حميدة الذين تركوا عبد الله صابر، وريث كمال عبد الجواد في المهنة والعلاقة بالتلاميذ، مكوبا أمام باب داره وقد اخترقت جسده عدة طعنات بخنجر من الخلف، ويعني ذلك أن «السيف» الذي كان مجرد رمز يحتسى بالمصحف منزويا بين معان أخرى تقلل من حضور عنف العاري، في تعاليم على المنفى ناظر مدرسة الحسين الابتدائية، في السكرية، أصبح هو الحضور الذي يبسط ظله على «المصحف»، وعلى كل شيء آخر، في حاضر عزية عويس، كلما اقتربنا من العام ١٩٨١، في ثلاثية جميل عطية وذلك هو الفارق بين البداية التي تبدأ بمعنى الحياة التي تختم الثلاثية كلها بولادتها الجديدة الواعدة، والبداية التي تبدأ بالقتل غيلة، فلا تفارق معنى الموت الذي لا تعقبه ولادة في النهاية التي هي قرينة العقم.

لقد كان كل موت، في ثلاثية نجيب محفوظ، مصحوبا بولادة جديدة. كالجديد الذي يتولد من القديم، والحياة نفسها التي تتجدد في دورات الفصول، حتى لحظة

يعلن حضور الوطن الجمر الذي أكتوى به
أبنائه ودفنهم إلى الهجرة والبعد عنه وبعد أن
كان إسماعيل لطيف هو الاستثناء الوحيد الذي
ترك مصر إلى العراق ، باحثاً عن راتب أعلى
، قرب نهاية ثلاثية نجيب محفوظ ، حين
اشتدت الضائقة الاقتصادية فإن عزية عويس
تغزو الوجه الآخر من مصر التي يفر منها
أبنائها ، في ثلاثية جميل عطية والباقون الذين
لم يسافروا من أهالي العزبة تظل أمينهم على
مكتب البريد لتلقي «الحوالات» من الأولاد
الذين يطفحون «الكوة» في بلاد النفط الغنية ،
والمهاجرون الفارون ، المنفيون طوعاً أو كرهاً ،
في كل مكان يلغنون الأسباب التي هلوت بهم
بعيدا عن الوطن وحين يقول ابن هارون : إن
المسأة أننا خرجنا جميعا في وقت مبكر جدا
ونحن في قمة العطاء ، فإنه يعبر عن رأى
الذين دفعتهم نولة السادات إلى الهجرة
الجماعية ، وعن موقف أجيال يعينها . وذلك ما
يزيده إيضاحا بقوله إن الطاعون والمجاعات
هي وحدها التي تجبر الناس على الفرار وما
جرى في مصر في زمن السادات يشبه
الطاعون : فرار جماعى . لم يكن ابن هارون
وحده هو الذى يردد هذه الكلمات ، في نهاية
ثلاثية جميل عطية فقد كان يحاكي صوت
مئات المثقفين المصريين الذين فرض عليهم
الرحيل إلى كافة أنحاء المعمورة .

والمفارقة المؤسسية في هذا الموقف ، أن

الاعتقال الاختامية للشيوعى والإخوانى تظل
لحظة واعدة بالأمل ، موازية لصرخة الولادة
الجديدة التي تعقب وفاة أمينة ، حقيقة ومجازا
أما ثلاثية جميل عطية فلاشئ في النهاية سوى
الموت والعقم والفقد . الماركسى العجوز يفقد
ابنته التي تنقلب عليه ، كرامة يظل منفصلا عن
ابنه الذى تنكر له ، وزهية (الوجه الآخر من
زهرة في «ميرامار») تفقد رحمها بعملية
جراحية ، وذلك في موازاة الأرض الزراعية
التي تحترق بسبب التجريف ، وتحولها إلى
أرض بناء ، بعد أن صنع السادات ريفا مزيفا
، فخرب الريف ، وجاع الفلاح ، وبارت الأرض
، ورغم أننا نسمع من أحمد السيد باشا
(مقلوب السيد أحمد- عبد الجواد) أن الحياة
موجة إثر موجة تصادم ونوبان دورة متجددة
لا تعرف السكون ، فإننا لا نجد نسمة واحدة
للخلق في الدورات المنتهية ، أو أملا بالتجدد
الخلق يلوح في أفق الدورات الآتية ، لاشئ
سوى المغيب الذى لا يقطر سمرة هادئة بل
قتامة مبقضة ، ولا طلائع نور تلوح وانية رقيقة
، بل كومة من الضباب الراضحة على المدينة
كالكابوس ، منبعثة كنفاس شريرة حتى عندما
تمطر السماء ، فإنها تكفهر وتزمرجر ،
ويتساقط المطر ثقيل كالبحارة ، كأنه الصدى
الأخر لصوت زهية التي تقول : خسارتك يا
مصر .

ذلك هو الصوت الذى يوجع القلب ، حين

ونقل ما نشاء بعد ذلك عن ثلاثية جميل عطية ، خصوصا عن العلاقة بين الأجزاء ، وإختزال المواقف والأحداث ، الاقتراب الخارجى من الشخصيات فى غير حالة توضيح البعد السياسى الذى التهم غيره ، وفقد اللغة اللافت فى غير موضع مع الأخطاء التى تلتقطها العين الفاحصة ، وقلق الأسلوب ، وزخرفية التناس غير مرة .. إلخ لكن تبقى الثلاثية شهادة ورؤية .. شهادة واحد من جيل الستينيات عن الثورة التى أحبطت حلمه . ورؤية كاتب ممسوس بوعى النهاية الفاجع .

مع صدور رواية « ١٩٨١ » عن دار الهلال بالقاهرة ، للكاتب جميل عطية إبراهيم ، تكتمل الثلاثية الروائية التى سبق أن نشرت دار الهلال جزءها الأول بعنوان « ١٩٥٢ » وجزءها الثانى « أوراق ١٩٥٤ » وتتابع الثلاثية أعراف « السلسلة » الروائية بأسلوبها الخاص ورؤيتها المتميزة ، داخل التقاليد الواقعية لقصص الأجيال القائمة على تسجيل وقائع التغير فى الزمن ، من حيث العلاقات السببية بين الأحداث ، وأشكال التجاوب أو التناظر فى تعاقب الأجيال وتحولات النماذج المتوازية أو المتعاقبة فى المستويات الآتية أو المتعاقبة من السرد ، فضلا عن التناس الذى لا ينفصل عن الإشارة التاريخية المتعينة ، إلى أشخاص أو وقائع ، على نحو يوهم بلولوية الواقع على الخيال فى الظاهر ، لكن الذى ينظم المكونات

كاتب ثلاثية الثورة المصرية ، جميل عطية ، أحد هؤلاء الذين فرض عليهم الرحيل ، فهو لا يكتب عن وطن يعيش فيه بالفعل ، ويشهد تحوله من الداخل ، وإنما يكتب عن وطن هجره إلى غربة النفس الاختياري ، فيقترب بأبطال الجزء الأخير من ثلاثيته إلى منفاه ، ويحملهم إلى جنيف ، بعيدا عن الوطن الذى تحول إلى تواريخ ملتبسة (٥٢ ، ٥٤ ، ٨١) تقول إحدى نتائجها : إن عقل الأمة غيب وطرده المثقفون وهجروا إلى بقاع الأرض ، وليس هناك مغيب يقتر سمره هائلة ، أو طلائع من النورانية رقيقة .

وللقارئ أن يتقبل هذه النتيجة أو يرفضها يتعاطف معها أو يجفوها ، ولكن عليه أن يضع فى اعتباره الطرف التاريخى الذى ولدها ، والتكوين الخاص الذى أنطوت عليه رؤية كاتبها ، من حيث هى ثلاثية مكتوبة بعد حوالى أربعين عاما من كتابة ثلاثية نجيب محفوظ ، لترصد تاريخها الخاص ، مجترة أجزان ولادة حكم العسكر فى ١٩٥٢ ، ومصرع الديمقراطية فى آذار (مارس) ١٩٥٤ ، وهزيمة حزيران (يونيو) ١٩٦٧ ، وتدهور العهد الساداتى الذى انتهى عام ١٩٨١ ، والوعى بانتهاء المشروع القومى والطم الأستراكي العالمى ، وكابوس الدولة الدينية وعنف التطرف المتصاعد ، فى موازاة تحول العالم إلى قرية كونية يبدو أن سيدها واحدا هو الذى يحكمها .

في الجزء الثالث . وينبني التعاقب من منظور محدد لرؤية فاطمة في اختيار المعطيات التاريخية وإسقاطها حركة البشر الذين يضمهم التركيب السردى ، وتحركهم الصياغة التى تقوم بتكثيف العلاقات بين العناصر والمكونات ، من خلال التركيز على حلم الحرية والعدل الذى رعته الحركة الوطنية قبل الثورة ، وكافحت من أجله طويلا ، واقتربت أو ابتعدت عن الثورة بسببه ، داخل المسارات المتضاربة التى اتخذتها الثورة فى تحولاتها المختلفة ، وتقلباتها الدرامية ما بين الأمل والإحباط ، الانتصارات والهزائم ، فى آليات الصراع التى فرضت بها الثورة على القوى الوطنية المغايرة القيام بدور المتفرج السلبى والمتهم المقموع فى كثير من الأحيان ، وإنتهت بالثورة نفسها إلى العجز عن الوفاء بما وعدت به ، وكانت الذروة الفاجعة لهذا العجز أن الذين قطفوا ثمارها هم الأعداء لحلمها أما الذين تطلعوا إليها ، ودافعوا عنها ، وتعلقوا بوعودها ، وأحاطوا بها ، وإتخذوا منها أملا فى المستقبل ، فقد تخلت عنهم ، ولم تثق فيهم ، وتركتهم فريسة للإحباط واليأس والسؤال المتكرر الذى فرضته النهاية التى إنطلقت منها ثلاثة جميل غطية لتستدير إلى البداية ، عائدة إلى نقطة النهاية التى يتشكل بها كل شئ من منظور الوعى الفاجع للخاتمة المساوية.

ويعنى ذلك أن السرد فى الثلاثية يمضى

والوقائع والنماذج فى علاقات تفضى إلى وجهة نظر بعينها فى الواقع وتأكيد رؤية دون غيرها فى تفسير حركة أجيال متعاقبة أو أحداث تاريخية حاسمة ، ولا تتعقب ثلاثية جميل عطية حركة الأجيال المتعاقبة التى تسقط عليها أحداث التاريخ ، لإبراز دلالة التغير فى علاقة اللاحق بالسابق فى تتابع الأجيال ، وإنما تبدأ من الأحداث نفسها ، وتسقط ، وتسقط على تعاقب التاريخ حركة البشر ، بإبراز الدلالات المتعددة لحركة التاريخ نفسها ، واختياره هذا المسار دون ذلك ، فالأولى فى هذه الثلاثية للتاريخ الذى يحتوى النموذج أكثر من النموذج الذى يفعل فى التاريخ ، والاستراتيجية الأساسية للسرد هى الإجابة عن الأسئلة المضمنة : لماذا حدث هذا الذى حدث فى مسار ثورة تموز (يوليو) ١٩٥٢ ؟ وكيف انتهت إلى ما انتهت إليه ؟ وهل كانت البداية تتطوى على مؤشرات النهاية أم أن النهاية كانت نتيجة عوامل خارجية؟.

وتستعرض الثلاثية ، من منظور هذه الأسئلة ، جذور ثورة تموز (يوليو) منذ نشأتها مع حركة الضباط الأحرار قبيل عام ١٩٥٢ فى الجزء الأول ، وتتوقف عند الذروة الأولى لصراعها الداخلى وصراعها مع القوى المختلفة الموازية لها عام ١٩٥٤ فى الجزء الثانى ، وتختتم بنهاية المرحلة الساداتية وأثارها التى ظهرت بعد اغتيال أنور السادات عام ١٩٨١

سواء في علاقتها بهذا الماضي من حيث هي أثر من آثاره ، أو من حيث هو حضور متسرب في حضورها العام والخاص في أن بعبارة أخرى ، إن الأنوار التي يؤديها الرواة المتعدون ، في أجزاء الثلاثية بحيث يغلب على جزء أو بعينه دلالة مقصودة ، يمكن أن يكونوا المرايا التي تنعكس عليها الأحداث التاريخية بوسيلة أو أخرى ، من منظور التعاقب . لكن هذه المرايا ، من ناحية مقابلة ، يمكن أن تكون التجليات المتغيرة التي يتكشف بها تنوع الاستجابة إلى الأحداث نفسها ، من منظور التزامن الذي يسقط نفسه على التعاقب ، ويصوغه في علاقات غير بعيدة عن دافعيته الخاصة ، أقصد إلى تلك الدافعية التي تستعيد الماضي من منظور الحاضر ، أو تسقط الأنى على التعاقب في علاقات التتابع التي تغدو علاقات تزامن .

ولأن التاريخ المعاصر هو لحظة ثلاثية جميل عطية وسداها ، فإنها تنبئ بأحداث الدالة وتتشكل بوقائعها الكاشفة ، وتتحول بنمائجه إلى عناصر تكوينية ، لكن مع اختيار الأكثر دلالة من منظورها الخاص ، والأقدر على إبراز المعانى التي يقصد إليها المؤلف المضمن في النص ، ذلك الذي يتميز بحضوره النشط ، الفاعل ، رغم كل الشخصيات التي يزعم تمايزها عنه بطرائقه المروعة في التقنية ، وإذا كان عنوان الجزء الأول من الثلاثية

مع حركة الزمن المتعاقب ، في تتابعها الألقى الذي يبدأ من نقطة للبداية ويستمر إلى نقطة النهائية ، في خط ممتد لا ينقطع تسلسله المتدفق ، في إتجاه واحد ، من نقطة البداية إلى نقطة النهاية . لكن الحركة من النقطة الأولى إلى النقطة الأخيرة حركة محكمة سلفا ، من حيث هي حركة استرجاعية ، تستعيد تعاقب الأحداث من منظور النتيجة التي إنتهت إليها ، وتبنى سياق العلاقات ما بين نقطة البداية ونقطة النهاية من رؤية النهاية نفسها ، فالحاضر يسقط نفسه على سرد الماضي ، في هذه الثلاثية ، ويستعيده من مبتدى أمره ليجتليه في مرآة السرد الخاصة التي تنقل ما هو خارجها على نحو ما هو عليه ، ولكن على نحو ما هي عليه ، وما هي معدة له ، وموظفة لأجله ، وقادرة عليه في الوقت نفسه وإذا كان تعاقب الأحداث المحايد هو الشكل الظاهري للتتابع ، في زمن الثلاثية ، فإن هذا التتابع نفسه ، في إطاره العلائقي وفي الدلالات التي ينطقها ، أو يولدها ، ليس سوى شكل من أشكال زمن الاسترجاع الذي تبني به الذاكرة الروائية ، مستعينة بالوثائق والوقائع والأحداث والشخصيات الفعلية ، المرتبطة بتواريخ بعينها ، الماضي المتتابع عنها والمرتبط بها ، لكي تفهم معناه ومغزاه ، بوصفه موضوعا لسؤالها الذي هو بعض وجودها ، أو موضوعا للذات التي هي بعض موضوعها ،

يشير إلى عام ١٩٥٢ حيث بداية الثورة وولادة الحلم ، بكل ما مهد له من كفاح وطني ونضال شعبي وتضحيات فردية ، فإن عنوان الجزء الثانى يتوقف عند عام ١٩٥٤ وهو العام الذى شهد معركة الديمقراطية (أزمة مارس) التى إنتهت بانتصار نموذج الدولة السلطوية على نحو ظلت معه «أزمة مارس» تحكم مصر لعقود يمكن أن تمتد إلى نهاية هذا القرن ، على نحو ما تقول إحدى الشخصيات . أما الجزء الثالث فيشير عنوانه إلى عام ١٩٨١ الذى شهد مصرع أول رئيس دولة فى مصر فى شهر أكتوبر حيث انقضت الجماعات الإسلامية على السادات الذى رعاها ليقضى بها على نفوذ الشيعيين والناصريين والقوميين الذين كانوا يذكرونه بأيام عبد الناصر ، ويعرقلون خطوة إلى عهد جديد .

هذه التواريخ الثلاثة ١٩٥٢ ، ١٩٥٤ ، ١٩٨١ التى هى عناوين أجزاء الثلاثية دالة من وجهة نظر المؤلف المفسر والمعلن على السواء ، فهى تواريخ البداية والذروة التى حددت المسار والنهاية المحتومة للبداية والمسار . وليست الرصاصات التى أطلقت على السادات سوى إحدى ثمرات البذور الكامنة فى البداية . وليس الضياع الذى يستشعره أبطال الجزء البعدين فى جنيث، سوى لازمة من الوازم التى ترتبت على مسار هزيمة الديمقراطية ، حيث البداية نفسها التى تكشف

عن وجهها الثانى فى عهد السادات الذى حكم برجال عبد الناصر فيما يقول أحد أبطال الجزء الثالث ، والمسافة بين التاريخ الأول (١٩٥٢) والتاريخ الثانى (١٩٥٤) قصيرة هى أمان من التكوين والصمم . أما المسافة بين التاريخ الثانى (١٩٥٤) والثالث (١٩٨١) فهى سبعة وعشرون عاما على وجه التحديد ، هى الأعوام التى وصلت حكم عبد الناصر بما أفضى إلى حكم السادات الذى كان نتيجة منطقية لما سبقه . والعلاقة بين التاريخ (الجزء الأول من الثلاثية والتاريخ (الجزء الثانى هى علاقة القرى الوثيقة التى تدنو بالأسباب المتجاورة إلى منطقة العلة المتحدة . والعلاقة بين التاريخ (الجزء الثالث والتاريخين (الجزئين الأولين هى العلاقة بين العلة المتحدة ومعلولاتها المرتبة عليها ، مهم تباعدت عنها فى الزمان . ولا تتوقف الثلاثية ، فى هذا البعد العائلى من التقاب ، عند تاريخ ١٩٥٨ ، أو ٥٩ ، أو ٦١ ، أو ٦٧ ، فكلها تواريخ فرعية بالقياس إلى التواريخ الثلاثية التى صنعت البداية والأزمة والنتيجة ، على مستوى تجليات السلطة التى تهتم الثلاثية برصد تتابعها ، من منظور العلاقة بين المكونات ، وليس من المصادفة أن يحدثنا كرامة سرحان ، رجل السياسة ، ربيب الثورة فى سلبها وإيجابها ، عن أهمية استخلاص العناصر الرئيسية وتمييزها عن العناصر الثانوية فى أى موقف

والسنتين بوحين استقبلت الثورة بالحلم الكابوس نهائياً ، فى ذروة الصدمة المساوية للقمع والهزيمة معا ، تبلور الوعي الإبداعي المتعدد لجيل الستينيات الذى ينتمى إليه جميل عطية ، فالح على كتابة ضدية ، تؤسس طرائق مغايرة فى إدراك الواقع الأقل بثورة ١٩٥٢ ، ومواجهته ، وتعريته والكشف عن آليات القمع التى إنطوى عليها ، ومفارقات التناقض التى إنبنى بها ، وعلاقات الفساد التى أحالته إلى كابوس ، وفى الوقت نفسه ، السعى إلى اكتشاف ، أو إعادة إنتاج تقنيات القص التى يمكن أن تقتنص خصوصية هذه الآليات والمفارقات والعلاقات ، بحثاً عن صيغة روائية تؤكد الهوية فى عمقها التاريخي ووعيتها المثقل بالحاضر ، وتسهم فى الانتقال بهذا الوعي من مستوى الضرورة- الكابوس إلى مستوى الحرية- الحلم .

وكان جميل عطية فى الخامسة عشرة من عمره حين قامت ثورة ١٩٥٢ التى يكتب ملحمتها فى ثلاثيته ، وفى السابعة عشرة من عمره حين تخلت هذه الثورة عن الديمقراطية ، وفى الثلاثين حين وقعت كارثة العام السابع والستين التى قضت على الكثير من عناصر حلم الثورة فى وعيه ، فأتخذ طريقه الإبداعي فى الكتابة الضدية التى كانت «جاليري ٦٨» تجمعها التأسيسي الأول ، فإنه أحد مؤسسى هذه المجلة الذين ركزوا على نقد الواقع الذى

من المواقف ، فالروائي ، فى هذه الثلاثية ، كالدبلوماسي الذى يتحدث عنه كرامة سرحان : تتركز خبرته فى معرفة القضايا والعوامل الرئيسية فى أية مسألة ، وعزل العوامل الرئيسية عن العوامل الثانوية ، وعدم الخلط بينهما وحين يعزل المؤلف المضمهر والملحن ، فى هذه الثلاثية ، للتواريخ الثلاثة الأساسية (٥٢ ، ٥٤ ، ٨١) عن غيرها ، فإنه يجعل غيرها معلولا لها ، ويضع التواريخ الأخرى الدالة (٥٦ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٧ ، إلخ) موضع النتائج المترتبة على التواريخ الأساسية ، النتائج التى لا يمكن فهمها إلا بردها إلى العناصر الأساسية للتواريخ الثلاثة وقد نقبل هذا المنظور العلائقي ، أو نرفضه ، لكننا يجب أن نحترم وجوده ، بوصفه المنظور الذى تتبنى به ثلاثية جميل عطية ، فى أجزائها البنية حول توارخها الرئيسية الثلاثة .

إن هذه التواريخ الأساسية ، بعبارة أخرى ، هى العناصر التكوينية التى تشكل علاقاتها ، وتتشكل بها فى أن ، رؤية جميل عطية للثورة التى انتمى إليها ، وتفتح وعيه فى ظلها ، فكانت الحلم والكابوس لأبناء جيله : حلم الغد الواعد بالحرية والوحدة والاشتراكية ، وكابوس الواقع المكبل بالمعتقلات والتسلط ، المحاذ بالتشردم والتمزق ، المبني على ما تجلى فى هزيمة الديمقراطية عام ١٩٥٤ وأفضى إلى فاجعة الهزيمة العسكرية فى العام السابع

خلفته الثورة أو أبقت عليه ،تعمرية علاقاته ،
بأشكال مباشرة وغير مباشرة ، سواء فى
المجموعات القصصية مثل «الحداد يليق
بالأصدقاء» و «أحاديث جانبية» أو «الروايات
«أصيل» والبحر ليس بسلكن» والنزول إلى
البحر» ولكن كان على الروائى أن ينتظر الوقت
الذى يتيح له النظر من بعد كاف إلى ملحمة
الثورة فى صورتها الكاملة ، ليتمكن من رؤيتها
رؤية شاملة ، عبر ما يقرب من نصف قرن من
الزمان ، من منظور الانتماء إلى المكان الذى
ارتبط به ، وهو يشهد البداية بحيث ولد ونشأ
فى قرى الجيزة الملاصقة للقاهرة العاصمة.

هكذا ، كانت البداية ، فى الثلاثية ، عزبة
عويس من قرى محافظة الجيزة ، واحدة من
تجليات بنية الإقطاع القديم الذى قامت ثورة
تموز (يوليو) للقضاء عليه ، تحقيقا لحلم
الحرية والعدل ، فالعزبة أرض تهبها واحد من
رجال الملك ، هو اللواء عويس الذى أطلق اسمه
على المكان ، بعد أن أحاله إلى جنة لعائلته
وجحيم للفلاحين الفقراء وكما تتعارض القوى ،
محددة طبيعة الصراع فى القرية ، تشتبك مع
عناصر الصراع الكلى فى السياق الوطنى
الذى أفضى إلى ثورة ١٩٥٢ ، ويقف اللواء
عويس وأعدائه من الفلاحين وأقربائه من
الباشوات فى جانب ، وبقية أبناء القرية
الكادحين فى الجانب المناقض . وكالعادة ،
يقوم المثقفون الحالون بالعدل بدور المتمردين

الذين يصلون بين العوالم المتقابلة فى حركتها
المتصارعة المتداخلة ، وكما ينقسم المقموعون
فى القرية ، على مستوى استجاباتهم إلى
التحدى ، فيظهر بينهم المتمرذ والانتهازى ،
ينقسم الباشوات على أنفسهم ، من حيث
الاستجابة إلى حركة الواقع ، وطبيعة المصلحة
والدور الاجتماعى ، فيظهر داعية الليبرالية
الإصلاحى ، أحمد السيد باشا ، رجل القانون
الدولى ، شاهد الشرعية الدستورية ، ليدى
دوره الروائى ، بوصفه القطب المناقض للباشا
العسكرى وتسلط الضابط الثائر على السواء ،
فيواجه سطوة العسكر ، ويؤكد ضرورة
حضور الديمقراطية ، ويرعى اليسار الذى
إنتمت إليه ابنته ، ويتبنى الرمز الذى مالت إليه
، ويتزوج المرأة التى احتضنت الرمز ، ويظل
مؤمنا بالقانون مدافعا عنه ، إلى أن يشهد
أقول الإيديولوجيا التى ظل يؤكد ثانويتها
بالمقاييس إلى الحقيقة ومقابل هذا النموذج ،
يقف عويس باشا العسكرى التقليدى ، حامى
الإقطاع الذى يورث أبنائه قيمة التى لا تضيع
، بل تبعث كرة أخرى ، تحت مظلة التعاون مع
العسكرى الجديد ، الضابط الذى ركب موجة
الثورة ، مستفيداً من تسلط القائد الذى صار
حق الاختلاف قصاصا لحرية التى كانت
الضمان الوحيد لتحقيق أحلامه عن العدل
والتقدم وبين جانبية الدائرة التى يتحرك فيها
ممثلا العسكر القديم- الجديد من ناحية

والجاذبية المضادة لرموز المجتمع المدني (دعاة الإصلاح الليبرالي أو دعاة الثورة الراديكالية) من ناحية ثانية ، يتحرك الجيل الذي حلم بالثورة ، أو صعد معها ، وتحدد مصائر أفرادها باقترابهم من هذه الدائرة أو تلك ولكن على نحو ينتهي بالجميع إلى مكسب هو الخسارة ، وخسارة هي المكسب ، حيث تستوى الاحتمالات بما ينشئ عن ختام الدائرة وعودتها إلى ما يشبه نقطة البداية .

وحين تردنا نهاية الأحداث ، في الثلاثية ، إلى ما ابتدأت به ، فيما يشبه رد العجز على الصدر بلغة أهل البلاغة القديمة ، فإنها تفعل ذلك بإضافة تغيرات كمية وكيفية فاجعة ، هي نتيجة البداية الأولى ، فنعود إلى عزبة عويس نفسها مرة أخرى لكن من الأرض التي تعود إلى مغتصبها القدامى ، بعد أن تحالف العسكري الجديد (بعد أن فارق برته العسكرية) وورثة العسكري القديم في علاقات الربح والخسارة وتتصاعد علاقات الاستغلال ، متعددة الأوجه متوافقة مع متغيرات الدنيا الجديدة وتستعد ابنه عويس باشا لإقامة مشروع استثماري ضخم على الأرض الزراعية التي عادت إليها والتي لم يعد لزراعتها معنى في عالم الاستثمار السريع . ويتحول رمز الديمقراطية القديم (محمد نجيب) إلى نموذج عصري لرجل التجارة الدولية والإدارة الحديثة . ولا يتبقى من زهية الصفتي وكرامة السرحان

سوى حضور كالغياب الذي لا لون له في إشارات المستقبل ولا يخلف الماركسي العجوز (عباس أبو حميدة) سوى ابنته التي تهجر عالم أبيها القديم إلى عالم الجماعات الإرهابية ، حيث الاغتيال مجاب باسم الإسلام .. ويعثر على المعلم الثائر عبد الله صابر مكوما أمام باب داره وقد اخترقت جسده خناجر دعاة الدولة الدينية ، ويغيب المشروع القومي عن الأذهان . ويقبع الأبطال الباقون في داخل نواتهم ، يلغون جراحهم كالكلاب المضروبة بالرصاص ، يتحسرون في الثمانينات على ما انتقدوه من غياب للديمقراطية سنة ١٩٥٤ ويهاجر المثقفون إلى بقاع الأرض بعد أن تلاحمت خيوط رجال السياسة برجال الانفتاح السعيد ، وترسخت قيم النهب ، وصنعت الجماعات المتأسلمة ذاكرة أخرى للوطن ، استبدلها بالذاكرة القومية والوطنية .. وعندما يموت أحمد السيد باشا ، في الصفحة قبل الأخيرة من الثلاثية ، لا يبقى للأيام القادمة الصعوبة في عزبة عويس سوى المناضل الماركسي العجوز الذي تهاوى عالمه من حوله وتحوّل هو نفسه إلى كائن محيط ، بعد أن انقلبت عليه ابنته التي هجرت إلى الجماعات الإرهابية ، وأسهمت في اغتيال أصدقائه .

وتلك نهاية قاتمة تبسو كائنها الإجابة الأخيرة عن الأسئلة المضمنة التي سعت

حاضرا بالمعنى الذى يغلب به الحاضر نتيجة لما سبقه فى الماضى والمستقبل نتيجة لما يحدث فى الحاضر وذلك هو المعنى القائم الذى صاغت به الثلاثية رؤيتها الخاصة لثورة ١٩٥٢ من منظور الوعي الفاجع للنهاية التى ترد الحاضر إلى الماضى ، وتسقط الحاضر الفاجع على المستقبل فى الوقت نفسه . أعنى الوعي الذى لا ينحصر فى الرؤية التى تصوغها هذه الثلاثية وحدها ، بل الذى يصلها بغيرها من كتابات جيل الستينيات التى تبو ، فى حالات متعددة ولأقطة ، كما لو كانت تصوغ ، إبداعيا ، ومن منظور الوعي الضدى برؤيا النهاية للمشروع القومى الذى تقف عليه وعى هذا الجيل وفجع فيه على السواء .

الثلاثية إلى الإجابة عنها . ولكن النهاية القائمة لا تتوقف على الإجابة عن أسئلة متعلقة بالماضى ، وإنما تتجاوزها لتلقى بظلالها على المستقبل الذى يبدو غامضا فى أعين أبطال الجزء الثالث الذى تدور أحداثه فى جنيف ، بعيدا عن الوطن بحيث يقطن المؤلف المعلن نفسه ، وحيث لا حضور متعينا يومئذ إلى احتمالات المستقبل ، فى هذا الجزء ، سوى هذه الكومة من الضباب الراضحة على مدينة جنيف كالكابوس بالمنبعثة من البحيرة كائنات شريرة ، الكومة التى تبدو موازيا رمزيا لاحتمالات المستقبل التى صنعتها البدايات البعيدة ، البدايات التى لا تجعل الماضى مجرد صفحة أو صفحات فى كتاب تاريخ تطويها وتجاوزها ، وإنما تجعل الماضى

يوليو والموسيقى

د. زين نزار

المصري للإشراف على الموسيقى والغناء في الإذاعة المصرية . وقد استطاع الاثنان أن يحدثا نهضة كبيرة في هذا المجال ، تمثلت في الارتقاء بمستوى الكلمات والموضوعات التي تتناولها ، وتم تكليف الملحنين بالعمل وتشجيعهم بكل الوسائل ، ومن خلال ذلك ظهر من الأسماء ماسطع فيما بعد في سماء الفن والجدير بالذكر أن الإذاعة المصرية كانت لديها فرقتان موسيقتان ، فرقة موسيقى الاذاعة وأوركسترا الاذاعة المصرية ، كانت

تفجرت ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ في مصر، ومعها بدأت صفحة جديدة في تاريخ مصر والأمة العربية . وبعد أن استقرت الأمور عمل رجال الثورة على تطوير كل أوجه الحياة في مصر ، وظهر ذلك واضحا جليا بالنسبة لفن الموسيقى في عدة محاور يمكن تلخيصها فيما يلي:

* في عام ١٩٥٣ أصدر صلاح سالم الذي كان مسئولاً عن الاذاعة في ذلك الوقت قراراً بتعيين الموسيقي المعروف محمد حسن الشجاعى ، بالعالم المصري الكبير / أحمد

محمد الموجي ، الذى لحن لأم كلثوم «أنشودة
الجلاد» التى شددت بها عام ١٩٥٤ شعر أحمد
رامى.

أما بالنسبة للموسيقين الشبان الموهوبين
الذين كانوا عازفين على مختلف الآلات
الموسيقية ، ثم درسوا علوم التأليف الموسيقى
الأوروبية ، واتجهوا إلى تأليف موسيقى مصرية
متطورة تعتمد على استخدام الأوركسترا بدلا
من الفرقة العربية المصروفة . وفى هذا المجال
وجد هؤلاء الشبان المصريون كل تشجيع
ورعاية ، بتقديم أعمالهم التى سجلها
أوركسترا الاذاعة ، عبر ميكروفون الاذاعة .
ومن هؤلاء نذكر : (إبراهيم حجاج- فؤاد
الظاهرى- رفعت جرانة- حسين جنيدي- على
إسماعيل- عطية شرارة- عبد الحليم
نورية- عزيز الشوان).

« كذلك شجعت الإذاعة المصرية تقديم
البرامج الإذاعية الغنائية التى ابتكرها
المسؤولون فى الإذاعة لتحل محل المسرح
الفنائى فى مصر ، والذى انهار خاصة بعد
ظهور الأقلام الغنائية ، وكانت آخر مسرحيتين
غنائيتين قدمتا هما مسرحيتى (يوم القيامة)
(وعزيرة ويونس) عام ١٩٥٤ .

* فى عام ١٩٥٩ انتقل أوركسترا الإذاعة
المصرية إلى وزارة الثقافة ، وأطلق عليه
أوركسترا القاهرة السيمفونى ، فواصل مهمته
فى نشر الوعى الموسيقى من خلال حفلاته

الأولى تقدم الموسيقى العربية وتصاحب غناء
المطربين والمطربات ، بينما اقتصرت الثانية
بتقديم المؤلفات المصرية الأوركسترالية ،
وبعض المؤلفات العالمية بوع وجود هاتين
الفرقتين توفر المناخ المناسب لإزدهار الموسيقى
والغناء من خلال دور الإذاعة المصرية فى
دعمهما . وعلى سبيل المثال نذكر من الملحنين
الذين دعمتهم الإذاعة المصرية بعد الثورة
الشيخ سيد مكايى الذى دخل الاذاعة كمغن
للتراث ثم شجعه محمد حسن الشجاعى
للاتجاه إلى التلحين ، وكذلك الفنان الكبير بليغ
حمدى الذى اكتشفه أيضا محمد حسن فى
مسابقات الجامعة بحيث كان بليغ حمدى طالبا
فى كلية الحقوق ، ودعاه الشجاعى للحضور
إلى الإذاعة ، ولما علم أنه يود التلحين ، دعاه
للغناء أولا ثم بعد ذلك يتجه للتلحين ، وبالفعل
سجل بليغ فى الإذاعة سبع أغنيات كمطرب
من الحان كل من (عبد العظيم محمد- فؤاد
حلمى- يوسف شوقي- محمد قاسم) وما
زالت تلك الاغاني السبع موجودة فى الاذاعة .
وكذلك الفنان كمال الطويل الذى كان مسئولاً
موسيقيا فى الاذاعة ، ومارس عمله كملحن ،
وهو الذى لحن أول عمل غناء الفنان الكبير عبد
الحليم حافظ ، وهو قصيدة (لقاء) شعر صلاح
عبد الصبور ، كما لحن لأم كلثوم نشيد (والله
زمان يا سلاحى) أثناء العنوان الثلاثى على
مصر عام ١٩٥٦ . وكذلك الملحن غزير الموهبة

الأوركسترا الاسبوعية ، وكذلك مصاحبة
عروض الأوبرا والباليه فى دار الأوبرا المصرية
(القديمه).

* فى عام ١٩٥٩ أيضا تم إنشاء أكاديمية
الفنون بالهرم وصمم مبانيها وأشرف على
بنائها المهندس المعماري والمؤلف الموسيقى
المعروف أبو بكر خيسزت (١٩١٠-١٩٦٣).
وضمت مباني معاهد (الفنون المسرحية-
الباليه- السينما -الكونسيرفتوار) بالإضافة
إلى قاعة سيد درويش للموسيقى وفيما بعد
أقيم مبنى حديث يضم المعهد العالى للموسيقى
العربية والمعهد العالى للنقد الفنى والمعهد
العالى للفنون الشعبية.

* جرت محاولات لاهياء المسرح الغنائى
المصرى عندما كان عبد الطيم نويره ، مديرا
لادارة المسرح الغنائى ، فتم تقديم المسرحية
الغنائية (مهر العروسة) لبليغ حميد
والمسرحية الغنائية(هدية العمر) لـ محمد
الموجى.

* فى عام ١٩٦٠ أنشئ التلفزيون المصرى
فساهم بدوره فى دعم الفنون ، وخاصة فى
الموسيقى .

ومن أمثلة الأغانى التى قدمت بعد قيام
الثورة نذكر:

-الاتحاد والنظام والعمل» غناء لىلى مراد
تلمين مدحت عاصم

* أغانى من ألحان وغناء محمد عبد

الوهاب:

- نشيد الحرية(كنت فى صمتك مرغم)

كلمات كامل الشناوى

-نشيد الجلاء كلمات أحمد شفيق كامل

-نشيد الوادى كلمات مأمون الشناوى

-يا مصر تم ألحنا كلمات عبد المنعم

السباعى

-نشيد القسم كلمات محمود عبد الحى

-اليوم فتحت عينيه كلمات حسين السيد

- يا بلادى يا بلادى كلمات عباس أحمد

-زود جيش أوطانك واتبرع لسلحه كلمات

مأمون الشناوى

-نشيد (الوطن الأكبر) كلمات أحمد شفيق

كامل

-نشيد الوحدة كلمات عبد المنعم السباعى

-ساعة الجد كلمات حسين السيد

-الجيل الصاعد كلمات حسين السيد

-نشيد ناصر كلمات حسين السيد

-دقت ساعة العمل الثورى كلمات حسين

السيد

-صوت الجماهير كلمات حسين السيد

-حى على الفلاح كلمات الاخوين رحباني

-حرية أراضينا كلمات صالح جودت

* أغانى أم كلثوم بعد الثورة:

- من ألحان رياض السنباطى

-مصر التى فى خاطرى (صوت الوطن)

كلمات أحمد رامى

وغنقها أم كلثوم بعد وفاة جمال عبد

الناصر

* أغاني أم كلثوم من ألحان عبد الوهاب

على باب مصر كلمات كامل الشناوي

أصبح عندي الآن بتدقيق كلمات نزار قباني

(طريق واحد)

* أغاني أم كلثوم من ألحان محمد الموجي

- قصيدة الجلاء كلمات أحمد رامى

- يا سلام على الأمة كلمات عبد الفتاح

مصطفى

- صوت بلدنا كلمات عبد الفتاح مصطفى

- محلاك يا مصرى وانت على الدفة

كلمات صلاح جاهين.

بالسلام احنا بدينا بالسلام كلمات محمود

بيرم التونسي

أم كلثوم واحن اكمال الطويل

- والله زمان يا سلاحي كلمات صلاح

جاهين.

غنقه أثناء العدوان الثلاثي على مصر

١٩٥٦.

* أغاني عبد العظيم حافظ الوطنية:

* من ألحان كمال الطويل.

بالاحضان كلمات صلاح جاهين

حكاية شعب (السد العالي) كلمات صلاح

جاهين

صورة... كلمات صلاح جاهين

مطالب شعب كلمات أحمد شفيق كامل

- يا جمال يا مثال الوطنية كلمات محمود

بيرم التونسي

- صوت السلام هو اللي ساد واللى حكم

كلمات بيرم التونسي

- في عيد الوادى البسام كلمات بيرم

التونسي

- بطل السلام كلمات بيرم التونسي

- منصور يا ثورة أحرار كلمات عبد

الفتاح مصطفى

- الزعيم والثورة كلمات عبد الفتاح

مصطفى

- طوف وشوف كلمات عبد الفتاح مصطفى

- يا حبنا الكبير كلمات عبد الفتاح

مصطفى

- شعب العراق العرثار كلمات عبد

الوهاب محمد

- حق بلادك كلمات عبد الوهاب محمد

- بغداد كلمات محمود حسن إسماعيل

- حبيب الشعب كلمات صالح جودت

- أجل إن ذا يوم لمن يفتدى مصرأ كلمات

ابراهيم ناجي

- ثوار كلمات صلاح جاهين

- راجعين بقوة السلاح كلمات صلاح

جاهين

- كان حلما فخاطرا فاحتمالا كلمات عزيز

أبازة.

- زعيمنا حبيبنا قائدنا كلمات نزار قباني

-افتتاحية قناة السويس لكامل
الرمالي(١٩٥٧)

-سيمفونية (٢٢ يوليو) رفعت جرانة
(١٩٦٠).

-السيمفونية العربية) رفعت جرانة
(١٩٦٢).

-القصيد السيمفوني (بور سعيد) رفعت
جرانة (١٩٦٦)

هذا بالإضافة إلى الأفلام الروائية المصرية
التي تناولت موضوعات وطنية ، والتي كتب
موسيقاها كبار المؤلفين المصريين ، ومنها نذكر
أفلام:

أولا: أفلام كتب موسيقاها فؤاد الظاهري
فيلم (بور سعيد) ١٩٥٧ اخراج عز الدين
نو الفقار

فيلم(رد قلبي) ١٩٥٧ اخراج عز الدين نو
الفقار

فيلم (في بيتنا رجل) ١٩٦١ اخراج يوسف
عيسى

فيلم (شئ في صدري) ١٩٧١ اخراج
كمال الشيخ.

ثانيا: أفلام كتب موسيقاها على إسماعيل
:

فيلم (الأيدي الناعمة) ١٩٦٣ اخراج
محمود نو الفقار

فيلم(بين القصرين) ١٩٦٤ اخراج حسن
الإمام

ناصر يا حرية كلمات صلاح جاهين
إحنا الشعب كلمات صلاح جاهين

المسئولية كلمات صلاح جاهين
- يا جمال يا حبيب الملايين كلمات

إسماعيل الحبروك
بلدي يا بلدي كلمات مرسى جميل عزيز

ولا يهلك يا ريس كلمات عبد الرحمن
الابنودي

يا أهلا بالمعارك كلمات صلاح جاهين
« من ألحان محمد الموجي:

على رأس بستان الاشتراكية كلمات صلاح
جاهين

إضرب كلمات عبد الرحمن الابنودي
اطلب يا شباب كلمات محمد حمزة

« من ألحان عبد الوهاب
الله يا بلادنا الله كلمات أنور عبد الله

الوطن الأكبر كلمات أحمد شفيق كامل
نكريات كلمات أحمد شفيق كامل

يا حبايب بالسلامة كلمات حسين السيد.
« لحن رؤوف ذهني -ثورتنا المصرية

كلمات مأمون الشناوي
وفي جانب آخر من الإبداع الموسيقي

المصري الذي رعته ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ،
وأتى ثماره هو المؤلفات الموسيقية المصرية

التي جاءت مواكبة لأحداث الثورة ومن ذلك
نذكر:

-سيمفونية الثورة لابو بكر خيرت (١٩٥٤)

يرعى الفن والفنانين ويشجعهم في كل مناسبة ، ولعل إنشاء مدينة الانتاج الاعلامي التي افتتحها الرئيس مبارك مؤخرا اكبر دليل على ذلك . بالاضافة إلى الدور المهم والجوهري الذي تتولاه دار أوبرا القاهرة الجديدة بكل فرقها الفنية وكل أنشطتها التي تهدف إلى تقديم الفن الراقي ونشر التلوق الموسيقى بين الجماهير ولا يفوتني هنا الإشادة بالدور الجبار الذي تقوم به الإذاعة المصرية والتلفزيون المصري في تقديم الأعمال الفنية ، وإذاعة البرامج التي تساهم في نشر الوعي الموسيقى بين الجماهير . فتحية إلى الجميع مع أطيب الأمنيات.

* رئيس قسم النقد الموسيقى بأكاديمية الفنون.

فيلم (ثورة اليمن) ١٩٦٦ اخراج عاطف سالم
 (الماليك) ١٩٦٥ اخراج عاطف سالم
 ثالثا: فيلم كتب موسيقاه حسين جنيـد .
 -فيلم (الله أكبر) ١٩٥٦ اخراج ابراهيم السيد
 رابعا: فيلما كتب موسيقاهما عبد الحليم نويرة .
 فيلم (خالد بن الوليد) ١٩٥٨ اخراج حسين صدقي
 فيلم (سيد درويش) ١٩٦٦ اخراج أحمد بدرخان
 * وهكذا نجد أن ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ قد قـدّمت كل الامكانيات المادية والرعاية المعنوية للموسيقى والفناء ، وما زالت أفكار ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ مستمرة فترى الرئيس مبارك

يوليو والفن التشكيلي

ابراهيم عبد الملاك

كطيارة ورق .. ألوانها بكل درجات الحلم .. يرصعها فى المنتصف أمل زاهي
كقرص الشمس .. طيارة ورق تصاعدت فى سماء قلوبنا .. صعدنا معها ..
رسمتنا ورسمناها .. كانت أمانى وآمال .. كانت شيئاً من عائلة الخيال .. آه ..
آه .. لقد تهاوت طائفة أحلامنا .. تمزقت خيوط الذهب المسككة بها .. وينا ..
فى يوم أسود فى يونيو الحزين ١٩٦٧ تساقطت طائفة الأحلام .. تناثرت قطعاً
صغيرة ملونة انهارت الألوان التى غنت .. والملامس التى انطلقت والتكوينات التى
عبرت ..

وما بين ١٩٥٢ و١٩٦٧ كانت هناك أحداث .. وابداعات .. ثم من ١٩٦٧ وحتى
الآن والألم يسكن معظم الفنانين .. إنه مشوار له معانٍ .. لكن ماذا عما سبق
١٩٥٢ .. وما هو الآتى .. مشوار طويل كان به ثلاثة أجيال جديدة وقبيلهم جيل
آخر .. ولنتأمل معاً ..

قبل الثورة اهتمت الدولة بالفن المرتبط بالمناسبات .. أقيمت جداريات نحتية وتصويرية .. وميداليات تذكارية .. وتماثيل ميادين .. كانت الطبعة الفنية هي المحرك الأول لحركة الفن ونشأت قاعات خاصة عددها محدود لكنها فعالة .. كانت الأساليب الفنية تربط فكريا بدرجة أو بأخرى باتجاهات عدم غوص الفنان في ذاته بل عليه أن يتطور عن طريق الابداع المفهوم .. ربما نسميه طريق الارضاء الإقتنائى أو الإرضاء التجميلى ..

كان ذلك حتى أوائل الأربعينيات ولن نخوض في ضيق التناول الابداعى لكل شخصية فنية وإنما يعيننا فى المقام الأول أن نذكر أن حرية التعبير .. الفنان مرتبطة تماماً بحرية مجتمعه .. وبالأحرى حرية وطنه .. وكنوع من الثورة الأدبية تكونت بعض الجماعات الفنية فى الأربعينيات من أجل فكر ابداعى جديد كانت الثورة فيه على القوالب الابداعية الثابتة مثل جماعة " الفن والحياة " التى أنشأها حامد سعيد عام ١٩٤٦ ومازالت موجودة حتى الآن لكن عن طريق هواة أكثر .. وتكونت أيضا جماعة " الفن والحرية" وتلك كان لها ارتباط جميل بجماعة (الخبز والحرية السياسية)

وأيضا جماعة " الفن المصرى " وارتبطت بمنظمة " الحركة الديمقراطية للتحري الوطنى" السياسية .. كانت هذه الجمعيات وقبلها جماعاتان توقفنا سريعا هما " المحاولون " ثم جماعة " الفنانين الشرقيين الجدد" فى عامى ١٩٣٤ ، ١٩٣٧ .

وكانت تضم أعظم فنانى مصر فى القرن العشرين على الإطلاق .. فمنهم كمال الملاخ وجورج حنين وفؤاد كامل ورمسيس يونان وكامل التلمسانى ومحمود سعيد وصادق محمد وعابدة شحاتة وحامد سعيد وحسين يوسف أمين وسمير رافع وعبد الهادى الجزار وصلاح عبد الكريم وكمال يوسف وحامد ندا وسالم الحبشى وماهر رائف ومحمود خليل وإبراهيم مسعوده.

ثم جاء عام ١٩٤٥ بجماعة صوت الفنان " وأسسها جمال السجبنى وكان معه حامد عويس ونبيه عثمان ووليم اسحق وعز الدين حموده ويوسف سيده وجاذبية سرى وزينب عبد الحميد وصلاح يسرى .. وغيرهم.

طبعا كان هناك عظماء كان كل منهم وحده جماعة فنية مثل محمد ناجى وراغب عياد ويوسف كامل وأحمد صبرى ومحمد حسن وبيكار وطبعا عظيمنا محمود مختار.

ولقد حاولت هذه الجماعات وهؤلاء الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم أن يخلقوا شكلا جديدا لابداع مصرى معاصر . كانت محاولاتهم ايجابية..

فى ذلك الوقت كانت هناك كلية الفنون الجميلة « المدرسة العليا » وكلية الفنون التطبيقية « المعهد العالى » وكلية التربية الفنية « المدرسة العليا » وبعض المراسم لدى فنانين متمصرين « أجانب » بالقاهرة والإسكندرية وعدد شبه محدود من المتاحف الفنية.

ولحق كان مستوى المبدعين مبهراً فهم جميعا موهوبون وعاشقون للفن .. ثم كان دخول الكليات الفنية يخضع لاختبارات دقيقة للمواهب المتقدمة .. كان العدد قياسا لتعداد الوطن وعدد المتعلمين بالجامعات والمدارس العليا محدوداً ، لكنه كان عريضا من فرط تمكنهم وارتفاع مستواهم. ثم حتى جاءت الثورة عام ١٩٥٢ .. وتغير وجه مصر .. وتحول وجدان المصريين صوب شمس الحرية .. فأضاعت لهم وفيهم كل طموحاتهم . كان مجلس قيادة الثورة يتميز بثقافة عسكرية بعيدة عن الفن لكنهم لم يفلتوا نور الفنون .. كانت الأغنية وأفلام السينما والأدب قد تحولت إلى تمجيد الثورة وتاريخ العظماء السابقين . لهذا كان على الثورة أن تلتفت إلى هذا الفن الرفيع والمهم.. وكانت توجهاتها الايجابية تشمل عدة محاور:

* محور الأماكن التعليمية وما يرتبط بها.

* محور التكريم لمبدعى الوطن.

* محور الجماعات الفنية ، وأماكن العرض..

* ومحور بنايات هامة لهذه الفنون..

أولا:

الأماكن الأكاديمية..

كان لثورة يوليو مبادئها الستة المعروفة .. وكنوع من مقاومة الجهل وزيادة التعليم كانت تقام المدارس بشكل اقرب أحيانا من البناء اليومي لمدرسة .. وزادت بالتالى الجامعات والكليات . وأنشئت كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية ثم أنشئت أكاديمية الفنون وفى السنوات الأخيرة أقيمت كليات الفنون الجميلة بالمنيا ثم الأقصر وصار الآن هناك أكثر من عشرين كلية للتربية النوعية .. وزاد عدد

الطلاب من أول الثورة وحتى الآن ، ورقم واحد يعكس ذلك وأذكره لكم . أننى التحقت بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٤ وكانت دفعتى بكل الأقسام الخمسة عمارة وديكور وتصوير ونحت وجرافيك فى حدود مائتى طالب والآن العدد يقترب من ألف وأكثر ، وبالقياص فى كل الكليات كم يكون التزايد العدى . صحيح أن العدد الكبير إيجابى فى زوايا لكنه بالتأكيد سلبى من زوايا أخرى . لكن وللحق كان للثورة الفضل فى نمو طردى فى عدد الكليات وبالتالي عدد الخريجين ..

وبالتالى زادت أقسام جديدة بالكليات المتخصصة بالفنون فالآن مثلا هناك بكليات الفنون قسم جديد لتاريخ الفن وقسم آخر للترميم " الأثرى والمعاصر" .

وكانت هناك أول الثورة وحتى النكسة فرص عظيمة للمواهب الصغيرة بالمدارس الابتدائية والاعدادية وحتى الثانوية لممارسة هواياتهم التى تشكل وجدانهم بل وحتى مستقبلهم .. ولكن ذلك ذهب أدراج الرياح مع النكسة والكثافة العددية بالمدارس وهبوط مستوى التعليم وتعقيد المناهج وسطحية المقررات وظهور أخطبوط الدروس الخصوصية وهو مابداً مع عام ١٩٦٧ عام الهزيمة والانتكاسة ..

.. وقد أثر ذلك التقلص فى مراعاة المواهب بالمدارس والخضوع لمسألة درجات الثانوية العامة لدخول الكليات فى ندرة الموهوبين الذين يلتحقون بكليات الفنون.. .. إذن لن ندين البنائيات بل نرجو زيادتها أكثر وانما لنا أن نناقش تدنى مستوى التدريس والطلبة لكن الميديا المعاصرة والمتقدمة فى وسائل الثقافة الجديدة .. فى عصر الفضائيات والانترنت والكمبيوتر سوف تساعد على تقليل ضحالة هؤلاء الخريجين!!

ثانياً:

تكريم المبدعين

* قبل الثورة كانت هناك عدة مسابقات محدودة أهمها مسابقة مختار وقد توقفت ومسابقة اسماعيل باشا والتى تغير اسمها بعد ذلك فى عهد الثورة .. لكن الثورة أقامت كل عام مسابقة عن يوليو شارك فيها على « الدوام أكبر الفنانين ولعل أكبرها كان عام ١٩٦٢ "مسابقة ١٠ سنوات على الثورة" وقد وزعت فيها جوائز قيمة على الفنانين .

* فى عام ١٩٥٨ عاد بعد طول غياب « حوالى عشرون عاما» فكرة التفرغ من أجل تمكين الممتازين من « الأدباء والفنانين ورجال الثقافة» من التفرغ للنتاج

بعيدا عن العوائق المادية والاجتماعية.
* أقيمت جائزة هي جائزة الدولة التشجيعية لصغار السن ثم جائزة الدولة التقديرية لمن لهم مشوار طويل في العطاء.
* استحدثت فيما بعد جائزة الإبداع.
* استمر مرسوم الأقصر مفتوحا للفنانين حتى تقلصت صور الاهتمام به من الدولة والفنانين رغم الحاجة الماسة له خاصة اليوم.
* طبعا يذكر لثورة يوليو احتفالات عيد علم ؟ كل عام لتكريم المتفوقين في كل المجالات ومنهم الفنان التشكيلي.
ثالثا ورابعاً:

الجماعات الفنية .. وأماكن العرض .. والبنائيات ..
في أوائل الثورة تم حل جميع الجماعات الفنية لظهور اتجاه عام بعد حل الأحزاب .. لكن سرعان ما أقيمت تجمعات أخرى جديدة وقد استمرت جماعة أنثيلية القاهرة وجماعة أنثيلية الاسكندرية، كما استمرت جمعية محبي الفنون الجميلة ورابطة أساتذة الرسم والأشغال وخريجي المعهد العالي للتربية الفنية وجماعتا خريجي الفنون التطبيقية والفنون الجميلة.
ثم تكونت عام ١٩٥٨ الجمعية الأهلية للفنون الجميلة ثم جمعية الشبان المسيحيين وقد استهلكت بداية نشاطها عام ١٩٦١ بمعرض كبير ، إلى جانب ذلك كانت هناك جمعيات صغيرة بمسميات خاصة مثل جماعة التجريبيين وجماعة الفن والانسان وجماعة الفنانين الخمسة وجماعة المحور وجماعة المثلث .. وللأسف تفككت هذه الجماعات من داخلها لأسباب لاداعي للخوض فيها .. لكن أهمها الأنا العالية لكل عضو .. وعدم وجود هدف مستمر!!

* أما التجمعات الرسمية فقد زادت حتى توجت بإنشاء نقابة التشكيليين عام ١٩٧٨ ثم أنشئ لها فرعان بالاسكندرية ثم المنصورة..
* عام ١٩٦٦ تشكلت الإدارة العامة للفنون الجميلة والمتاحف بعد أن كانت إدارة عامة وقبلها كانت تسمى مراقبة الفنون الجميلة ثم أقيمت الهيئة العامة للفنون والآداب التي تحولت في السنوات الأخيرة إلى قطاع الفنون الجميلة « المركز القومي للفنون الجميلة».
* في أواخر الستينيات أقيمت المراسم بوكالة الغورى وبيت السجيني والمسافر

خانة ثم تقلصت هذه الأيام للأسف وتبقى منها وكالة الغورى . وهناك خوف قائم من عدم استمرار الوكالة فى استضافة الفنانين والذين تم إجلائهم عنها فى السنوات الأخيرة بدعوى ترميم المبنى..

* استقر الأمر بدار الأوبرا بإقامة متحف الفن الحديث وفى رحاب مساحة الأوبرا أقيمت نقابة التشكيليين وجوارها قصر الفنون وقاعة عرض للفنون بالدار وأيضا قاعة عرض مسرح الهناجر ثم أخيرا قاعة عرض بمكتبة الموسيقى.

* تحول قصر عائشة فهمى بالزمالك إلى مجمع للفنون وبه ثلاثة أدوار بها قاعات عرض خلاف قاعتين صغيرتين بجوار المعرض المكشوف بالحدائق.

* أقيم مركز الجزيرة للفنون وأيضا أنشئت متاحف جديدة.

* أقيمت قاعة عرض بالمركز المصرى للتعاون الدولى . بالزمالك كما تم تجهيز مكان للعرض بكل الكليات الفنية.

* تمت إقامة عدد كبير جدا من قصور الثقافة بمختلف المحافظات بل هناك مدن كالقاهرة والاسكندرية بها أكثر من ثلاثة قصور بكل منها وهى تتبع الهيئة العامة للثقافة الجماهيرية وعلى كثرة عددها فهى تعاني من قصور إبداعى لدى مديريها.

* هناك كثير من السفارات والمراكز الثقافية الأجنبية بها قاعات عرض.

* كما أقيمت متاحف كبيرة للفنون مثل متحف محمد محمود خليل وأحمد شوقي وطه حسين ومحمد ناجى ومحمود سعيد وسعد الخادم ومتحف المنصورة والمتحف البحرى بالاسكندرية ومتحف الجزيرة للخزف ومتحف عبد الوهاب وأم كلثوم وقاعة أفق(١) ومتحف النوبة ومتحف دنشواى .

** وهنا كلمة حق وهى أن معظم هذه الأماكن الجديدة قد أقيمت فى السنوات الأخيرة .. خاصة فى عهد فاروق حسنى وهو فنان تشكيلى أخلص لتخصصه ففتح الناس فى مجاله بنائيات عديدة وأقام مؤتمرات دولية للفنون مثل بينالى القاهرة الدولى وبينالى الخزف الدولى وترينالى الجرافيك الدولى إلى جانب استمرار جميل لبينالى الاسكندرية الدولى والذى افتتح دورته الأولى الزعيم الراحل " جمال عبد الناصر" عام ١٩٥٥ وهو يختص بمبداى دول حوض البحر الأبيض المتوسط.

* أصبحت مصر تشترك على مدار العام فى تجمعات دولية خارجها وبانتظام.

** قاعات خاصة :

حتى السبعينيات لم يكن هناك مجال لدى العامة أن يقيموا قاعات عرض خاصة لأسباب كثيرة لكن العشرين عاماً الأخيرة شهدت إقامة عدة قاعات خاصة مثل قاعة مشربية وقاعة أرابيسك وتاون هاوس وكريم فرنسيس وبيكاسو وسلامة وخان المغربى ودروب والمرسم ومايكل أنجلو وإبداع وقاعة ألفن وسفر خان وأقيمت قاعة الإسكندرية والشونة ، كما أقيمت أحدث وأكبر قاعة خاصة بالشرق " قاعة ديجا" بسموحة.

لأحد ينكر أن الثورة نشرت الفن وفتحت طاقات عرض خاصة فى جبلها الثالث والذى واكب عهد " مبارك" وتمثل فى وزارة فاروق حسنى .. كذلك يجب أن نذكر بالخير أيضا الوزير المفكر " ثروت عكاشة " ففى عصره تم تنفيذ أفكار شتى ويجب أن نحياه هو وفاروق حسنى.

يبقى شئ مهم وهو الفكر التشكلى : هل واكب البنائيات ومظاهر التكريم والاحتفاليات وعظمتها .. هذا موضوع ضخم يستحق بحث مستفيض .. لكنى سأسوقه فى عجالة :

فى السنوات الأولى واصل الفنانون على وجه العموم أفكار الثورة وعاشوا تصاعدها بل أكدوها فى أعمالهم وتحول معظمهم إلى الإرضاء السياسى باستثناء عدد قليل ابتعد عن المباشرة فى أعماله لكن ثورة يوليو أفرزت مبدعين تألقوا معها مثل جمال السجيني وصلاح عبد الكريم وعبد الهادى الجزار وحامد ندا وراغب عياد وحسنى البنانى ومنصور فرج وأحمد عثمان وسيد عبد الرسول ورفعت أحمد وبيكار وغالب خاطر وفاروق شحاته وداود عزيزى والوشاحى وفرغلى وجابر حجازى وحامد عويس وحامد سعيد وحسن العجاتى وسمير ناشد وهبى ناشد. وأحمد عبد الوهاب .

** وفى العمارة التراثية والأفكار الإبداعية للحفاظ على التراث وجدنا حسن فتحى ورمسيس ويصا وعوض كامل.

** هناك جزء مهم كمنبر جمال لأفكار الثورة يجب ذكره وهو فن الرسوم الصحفية والذى بدأه العظماء الحسين فوزى وعبد السلام الشريف وحسين بىكار وحسن فؤاد وجمال كامل وصلاح جاهين والقصاص ثم توالى العطاء بالبهجورى

ويوسف فرنسيس ومأمون وزهدى وصلاح الليثى ومصطفى حسين وناجى كامل ومكرم حنين ومحمد سليمة ومحمد حجى وكاتب هذه السطور وجوده خليفه وعلى دسوقي وفتحى أحمد وعز الدين نجيب وحسن سليمان وسعد عبد الوهاب وعبد العال ومحمد طراوى ومحمود فرج وجريس وسليمان وجمال قطب حتى الجيل الجديد.

كانت الاتجاهات تأخذ عدة مناحى منها الاتجاه التقليدى ثم الاتجاه الشعبى ثم التجريد الاسلامى والاتجاه التعبيرى الاجتماعى ثم اتجاه الفانتازيا والذى اشتمل بداخله على سيريالية محببة .

** بعد النكسة تقاعست مواهب ، ونافقت مواهب وتحولت هذه الفئة الثانية إلى بوق دعائى لعرس فاشل.

خاتمة:

ما أسهل الإدانة وما أصعب الاستحسان!

لكنى أقولها : إن الكذبة مألهم خلف جدران النسيان ، فليس هناك فنان محترم يغير أفكاره كما يغير ملابسه كانت هناك مجموعة كبيرة كانت كالمطابور الخامس وكان كل منهم أن يظهروا فى الصورة ويحوزوا رضا السلطة .. حتى نجحوا فى أن يتقلدوا مناصب تمكنهم من التحكم بحكم مرونتهم المرضية وكلهم منافقون وبعضهم مازال يحتفظ بخيوط التبعية حتى الآن.

** ... قلت فى البداية أن الثورة بأعلامها كانت كطائرة ورق تمزقت عام ١٩٦٧ وتناثرت ألوانها على أرض الألم والجيش الإسرائيلى على حدود القناة ورغم التحرر فى عام ١٩٧٣ إلا أن غصة الألم مازالت فى حلق الشعب .. وبوضوح ساديين هؤلاء المستفيدين اعلاميا ووظيفيا نتيجة مواكبة مسيرة النفاق والكذب..

للحق الرب يهمل ولا يهمل !!

لأن يد الله تتلون التاريخ لمن يستحقه

أما المنافقون الكذبة فليست أمامهم صورة اكتتاب عمنا العظيم « صلاح جاهين » .
... نعم طيارة ورق أوقعت أحلامنا أرضاً لكن أرض الواقع بها ألف وسيلة لطرخ الأمل والانتماء فينا وفيمن سيجئ بعدنا .. لقد تاهت بعد النكسة الشخصية المصرية حينما تهاوت أحلامنا .

نعم طيارة ورق تمزقت وتناثرت على أرض الخوف بقعاً لونية دامية حينما وقف

الإسرائيليون على شط القناة .. صحيح في انتصارنا العظيم الباهر عام ١٩٧٣ كانت روح أكتوبر قد ملكت تلوينات .. لكنها وحتى الآن لم تدخل ابداعنا بعد إلا في أعمال عدد قليل من فنانيها.

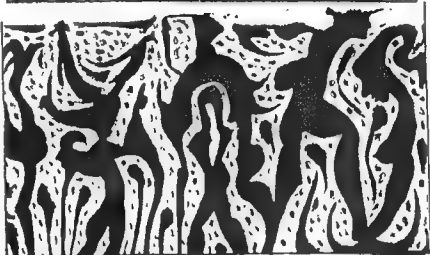
.. وصحيح أيضاً أن هناك بعض الكذبة من بقايا الشمولية مازالوا مستمرين في خيانتهم للوطن عن طريق إفساد جيل علينا أن نساعد صدقاً ونزيده: التصاقاً بالوطن بدلا من هؤلاء الذين يأخذون منه رداء الانتماء ويمنحون ثوبا مهترأً من الإفك بمقابل بخس هو جوائز بلهاء لاقية لها كما أنها لاتعطى حائزها قيمة فنية.

خمسون عاماً مرت وبدأنا قرناً جديداً منذ عامين . علينا أن نتأمل هذا التاريخ ونستفيد من سلبياته وإيجابياته لكننا شعوب تحكى تاريخها على مقاهى اللامبالاة وكأنه نوع من الأساطير الخرافية.

أنا أثق في الله .. وفي التاريخ.

ومصر دائماً هكذا يأخذها نعاس متعمد لكن صحوته يارادته لا يمنحها حتى المستحيل ، وتقاؤل الكبير يستند على حقيقة واحدة وهي أنه بعد نعاس ثلاثة عشر قرناً من تهميش الابداع الجمالي جاء الإمام المضي لمشاعر التنوير الشيخ محمد عبده وفتح باب العطاء لكل المبدعين التشكيليين .. فانطلقوا وواكبوا فنون العالم خلال قرن واحد.

إن هذا الشعب المتحضر الجميل سوف ينجب على النوام عباقرة يتقدمون به وينا.



ريشات أبى

إلى صديقتى الصغيرة بيسان ..

نضال حمارة

أبى يغيب كثيراً .. أفنقد وجهه واستحضره فى أحلام اليقظة .. وجهاً شاسعاً يغمرنى . ألمح فى منامى برقاً لامعاً يبكى ، وحيناً آخر طيفاً إنسانياً بلا حدود ، تسبقه ضحكاته وقبلاته . يحضن ظهرى الصغير بباطن كف يده وتشحننى أصابعه المليئة بالحياة ، بالحنان والقوة وتبدل مخاوفى ودمائى .

أبى الذى يغيب كثيراً بوعندما يعود .. يعود لماما أيضاً كحلم ، يقول لى : «تأخرت عليك» ..! غصب عنى» ..وأنا دائماً أصدق أبى.

كان الرجال المجهولون الغرياء يدخلون بيتنا فى أوقات لا تصلح للزيارة .. يتوزعون بانتظام ، بعضهم يقف فى زوايا المنزل والبعض الآخر ينتشر فى الغرف ، فى المطبخ ، فى الحمام .

يقلبون الأشياء جميعاً ويسألون عن أبى .فى كل مرة تقول لهم أمى : « لا أعرف .. لا أعرف .. » . يسألوننى أنا الطفلة ذات الأربع سنوات ، كنت فقط أبكى وأرتجف . الكلمات تتلاشى فوق لسانى وتضيع فى دواخلى . بينما كانت أصابعى الصغيرة تتشابك ثم تنفطر بانفعال برئ وتنز عرقاً كثيفاً بارداً . أنشج ألماً بلا صوت إلى أن يميل جسدى المتقلص الغائر وينطبق على نفسه كومة متجمدة على الأرض .

تتعاقب الليالى التى أصبح فيها باكية ..أصرخ : «بابا . بابا .. تعال» تهددنى أمى وتحصر على إسكاتى : «عيب .. أنت كبرت» فأكتم بكائى وغيظى وخوفى وشوقى . تصاب أطرافى بالبرودة والاحمرار .. أندس تحت غطائى وأفقد السيطرة على ارتجاعى وقشعريرتى وغياب صوتى ودموعى . كل شئ فى يتوقف إلا احتياجى وحبى لأبى .

فى أحد الصباحات أحضرت لى أمى لعبة جميلة تصدر أصواتا ناعمة ، فوق صدرها ريشة بيضاء .. «هاللعبة من أبوك ، بعثا على جناح يمامة بيضا وعلامتها الريشة» .

نظرت إلى اللعبة ، قلبتها . ثم أمسكت الريشة البيضاء وحضنتها بيدي الصغيرتين المرتجفتين . تركت اللعبة مكانها وذهبت إلى سريرى وأنا أتشمم الريشة البيضاء التى تجتاحها رائحة أبى .. أمسحها ، أقبلها وأمررها على وجهى وشعرى ورقبتى وصدرى ومخدتى .

نهاراتى تغدو قاسية وصعبة حين تجتاحنى حمى الفقد . عندما يجن شوقى إلى أبى ، أذهب إلى ريشتى البيضاء أداعبها .أقضى أغلب ساعات نهارى بجانب سريرى .. بجانب ريشة اليمامة صديقة أبى :

فتر اهتمامى بعرائسى ، بالغابى الأخرى وبأفراد عائلتى . اكتفيت فقط بالريشات التى تصلنى مع كل هدية كان يرسلها أبى .

فى البداية كنت أجمع الريشات البيضاء تحت وسادتى حين تضاعفت الهدايا والريشات المرسلة من أبى اتسع الزغب وضاق سريرى فحضنت ريشاتى ووضعتها فى الخزانة ، واحتفظت بالريشة الأولى تحت مخدتى . ظلت الريشة الأولى ناصعة البياض وظل قلبى الصغير ينضغظ بانقباضه ويكبر بهواجس جديدة .. بتساؤلات عصية على ..

ما زال أبى يغيب كثيرا وما زلت لا أفهم لماذا يغيب ؟ تغيرت عاداتى فلم أعد أحب التزهد فى الحقيقة العامة وياتت تنتابنى حالة الغثيان كلما ركبت الأرجوحة المهترئة التى

ذكرتني يحضن أبى.

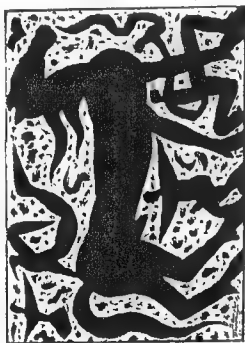
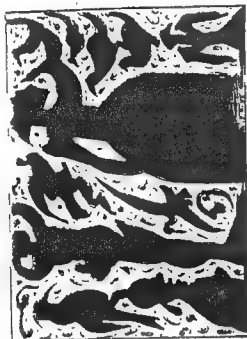
لم أعد أحتمل جمال عيون عرائسى الكاذب أو تلمس جلدها البلاستيكي المنمق الجاف
أو قوامها المغطى بقماش لدن بلا روح. غفرت من جمودها وبلادتها وزيف الأصوات
المكرورة التى تخرج من صدورها .. أهملت العابى ومع مرور الوقت نسيت كيف يمكننى
اللعب بها والتواصل مع دمى لا رائحة محبة لها .

تعلقت بريشتى الأولى حتى غدت كائنًا حقيقيا فى حياتى . أسرد لها الحكايات ..
ذكريات الطفلة! كيف كان أبى يحبنى ويتركنى على سجيتى وأريحيتى ويهتم باختياراتى
البسيطة ، عن نزواتنا ومرحنا المتبادل.

أداعب ريشتى الأولى ، نركض سوياً ونرتاح سوياً ، تحزن معى ، تلم دمعى عن خدى
ثم تستدرجنى لللعب من جديد . فانتحب صارخة : «يا ريشتى ما بدى ألعب .. بدى ..
خدينى».

ما زال أبى يغيب كثيراً .. والريشات ملأت خزانتى .. انتظارى بدأ يسلك طريق
الهاوية .. وأنا لا أحب الهاوية ولا الأماكن المظلمة .. لا أحب النهاية المؤجلة.

فى لحظة جمعت ريشات اليمام وربطتها بخيط قوى ثم صعدت إلى سطح البيت .
لففت الخيط حول خصرى وانتظرت .. انتظرت هبات النسيم التى رفعتنى رويداً .. رويداً
إلى فوق .. إلى أعلى .. إلى الغيم .. طرت فى الفضاء .. قتشنت عن سرب اليمام الأبيض
.. وتراعت لى يد أبى الفامرة وشفتيه تحضن جبينى ورأسى .. أغمضت عيني .. طرت مع
الغياب مع انتظارى حتى غفوت على بساط الغيم .. يسحبني الريش المحلق.



مناطق اقتناص

إيهاب الحضري

لماذا انتحرت ؟ سؤال لا ينتظر إجابة لكنه الفراغ ، تتخللني الراحة عندما اكتشف عدم تذكرى للسبب رغم أن الحدث لا يزال طازجاً !! أعتقد أنني أضع يدي على أحد ملامح تميز الحالة فلو أنني أتذكر لأحسست أن انتحاري لم يغير شيئاً . على كل حال السبب غير مهم . قد تكون قصة حب فاشلة أو إحباط ناتج عن حياة أصبحت غير محتملة .

دخان الشيعة المتسرب داخل رثتي يمنحني جذلاً مؤقتاً فأغمض عيني للحظات . بالتأكيد لم أفقد الكثير فيها آنذا أحياء ! (بصفتي حديث العهد بالموت فأنني لأعرف كيفية التعبير عن هذه الحالة لذلك سأستخدم مصطلحاتي الحياتية :) أحياء بعد انتحاري حياة هائلة!! أفعل ما أريد دون أية منغصات .. أهلاً .. كيف حالك .. شكراً .. تفضل (ردود باهتة على أفراد قد يكونون معارف قدماء .. إنهم ويوبون رغم ما يبدو على وجوههم من افتعال للأسى) .

بخلاف حالة ضيائية ناتجة عن فقدان جزئي للذاكرة ونفحة عابرة من السعادة غير المبررة تطل على بين الحين والآخر لاعتقدت أنني ... ، سحبات الدخان المتصاعدة تقود عيني إلى

طرف مئذنة الحسين العتيقة التي تكافح بين الجدران المرتفعة لاتخاذ موقع يمكنها من رؤيتها . مشاهد متقطعة تبدأ فى احتلالى . المفردات المحيطة تشير إلى أننى ربما أكون قد قطعت الشوارع قبل ساعات إلى نفس هذا المكان . ولعل إحداهن كانت تجلس بجوارى . صور ضبابية متداخلة التفاصيل تفك بعض طلاسمى ربما تجحت الفتاة (أو المرأة) المفترضة بسهولة فى إثارة غضبى . نهرتها فيكت وأسرت مبتعدة فى مشهد سينمائى أصبح مملاً .

نظراتك الموجهة نحوى تضايقنى . أشيح بوجهى عنك وأتأمل سحببات الدخان التى تمكننى أثناء متابعتها من اختلاس النظر إليك . أكتشف أن نظراتك لاتزال باتجاهى . ربما تكون المرة الأولى التى ترى فيها ميتاً ! أضحك بصوت عال ثم أسكت فجأة بعد أن لاحظت (فجأة أيضاً) أننى أحمق . أتلفت حولى ، لا أحد منتبه لى إلا أنت ، يملككنى شعور بآئك تعرفنى لكنها الذاكرة المتخاذلة التى لاتسعبنى . أعاهد النظر إلى المئذنة متشاغلاً عنك .. بما أننى انتحرت فلابد أن ذلك كان بهدف التخلص من كل الملمين من أمثالك . وأتمنى أن تكون لديك القدرة على فهم ذلك .. أنا لأريد أزعاجاً !

رغبة فى التجول تجعلنى أمضى باتجاه المئذنة .. أتفاضى عن مضيك ورائى وأتجه يساراً إلى أعماق الحارات المتداخلة . ألفة - قد تكون ميراثاً من مراحل سابقة - تجتاحنى ، أتباطأ حتى تتجاوزتنى وأبدأ الاستمتاع بلعبة تعقبك .

اللحاحات الخاطفة التى بدأت تحضرنى من لقائنا الأخير لاتتيح لى فرصة الوصول إلى سبب محدد لغفنى معها . لا أتذكر مبرراً مناسباً لصدى لها بهذه الطريقة . أضبط نفسى فى حالة حماقة غير مبررة . لكن قد تكون هذه هى أحاسيس الساعات الأولى للموتى .

وقفت على ناصية حارة ضيقة فوقفت غير بعيد عنك . رغم أنك تلفت عدة مرات باحثاً عن شىء ما فإنك لم تنتبه لوجودى دون أن أجد مبرراً مقنعاً لذلك ، على جدار مسجد عتيق مجاور أسندت جسدى وأنا . منتشى بفعل المراقبة (يا الله .. كم هم سعداء الحظ هؤلاء المخبرون) ، بعد مرور وقت غير محدد لاحظت أنك اعتدلت فى وقفك بما يوحي بأن انتظارتنا سينتهى .. على البعد لاحظت ، امرأة كانت .. مكتملة النضج . حتى ضحككى العالية لم تنجح فى استئثارك . حضورها غطى على استفزازى لك . غير أنها - على ما يبدو - شعرت بوجود ثالث دخيل على المشهد ، التفتت فتمكنت من رؤيتها . فى الأحوال العادية لإنسان لايزال على قيد الحياة لابد أن يمتضى المشهد كالتالى :

تغيرات في تضاريس الوجه تواكب نظرة تشئ بالصدمة مع حالة عصبية قد تتبدى في صورة ارتعاش ، وفي حالات أخرى قد يأتى ذلك مصحوباً بصيحة أو صرخة أو حتى حشرجة تعبر عن رغبة مكتومة في البكاء . كل هذا لم يحدث لى ، وإن أدعى أن ذلك ناتج عن صلابتى . فمع أنني رأيتها ملك إلا أنني لم أشعر حتى بالدهشة . ولم تطرأ على ذهنى أية أسئلة تحاول استكشاف جذور علاقتكما . احساس وحيد ظل معى ويبدو أنه سيدفن مع صاحبه .. اسمه الفضول ! الفضول وحده دفعنى للسير وراكما دون أن أحاول الاختفاء . وصلتما إلى منزل متهاك انتابنى احساس بأننى لأراه للمرة الأولى .

عندما قسوت عليها على المهقى شعرت ببعض الذنب . انطلقت وراعا عبر شوارع قديمة تكسب جاذبيتها من ماض غير عاذى . كانت قد سبقتنى بمسافة لم تكن كافية لتغييبها عن بصرى . التفتت حولها وتباطأت فاعتقدت أنا للحظة أنها لاحظت اقترابى . تغاوت ومنحتنى الحالة الساكنة التى تتأب الشوارع شعورا بالقبطة ، لم يكن هناك غيرى وغيرها وعلى البعد رجل يقف على ناصية حارة ضيقة فى انتظار شئ ما . خطوات قليلة كانت تفصل بيننا عندما تترك الرجل باتجاهها . اندفاعها نحوه جعلنى أدرك مدى غباثى . فى هذا الوقت كانت تزال لدى القدرة على تغيير تضاريس وجهى بطريقة تتماشى مع نظرة تشئ بالصدمة ومع حالة عصبية تتبدى في صورة ارتعاش.

سرت وراكما وأنا أحاول الاختفاء قدر الإمكان ، حتى وصلتما إلى منزل متهاك . دخلت وراكما ، عتمة السلم الذى صعدته لم تحل دون تعرفى على ما يحدث . كنتما مقززين وأنتما تتبادلان القبلات بصوت مسموع وكأتما تتحدثان شخصا ما . عندما اقتحمتكما عبر باب لم يكن جيد الغلق لسبب لأعرفه ، لم يكن فى نيتى إلا أن أشعركما بالتدنى ، ربما نظرات احتقار وبعض الشتائم كانت ستكفى لترد لى جزءا من اعتقارى . لكن ماحدث كان مفاجئا للجميع ، وبطريقة ما أصبح فى المكان جثتان غيرى . رجع ضابط شاب حضمر إلى المكان أن إحدى الجثث مفتحة ، وجذب نفسا من سيارته ومضى للحاق بخطيبته التى تنتظره على مقهى قريب من المخذنة العالية (هكذا قال) ! وفى غمرة اندفاعه مر أمامى مروراً عابرا أشعرنى بأن وجودى لاقيمة له . جاولت أن أقنع نفسى بأننى كنت فى مكان غير ظاهر وأنه لم يلاحظ وجودى أساسا !

عندما وصلتما إلى المنزل المتهاك وأنا أتابعكما دون أن أحاول التخفى فوجئتما بالعسكرى



الواقف لحراسة المكان الذى شهد أحداثا غامضة قبل ساعات ، ولأنكما أحققان استدرتما عائدين بسرعة فاضحة . لم تتركيا حتى الآن أنكما ميتان ، وأن هذا العسكرى لديه مهام عديدة ليس من بينها أن يمنع دخول أرواح الموتى ، لذلك لم يكلف نفسه عناء توقيفكما رغم أنكما كنتما فى حدود رؤيته . قررت أن أدخل كنت أشعر برغبة غير مبررة فى الدخول إلى المكان الذى شهد موتى قبل ساعات ، فى مسارين عكسيين مضيئا وعندما تواجها بصقت عليكما ومضيت . عندما كنت أتخطى عتبة الباب فوجئت بيد تقبض على كتفى بقوة ألتفتى وتجذبني للخلف ، استدرت (متزعجا) لأواجه العسكرى المتويع . وعلى البعد رأيتك تستند على جدار مسجد عتيق ، وعلى مقربة منك كانت .. امرأة مكتملة النضج !

مطلوب خصوصية

سمو شيشكلي (سوريّا)

- " أمى .. أمى "

كرر النداء مرة أخرى عندما لم يحظَ باجابة فورية ، كمعادته ، دائماً ، ودائماً كان ينهر من كل أفراد العائلة بسبب ذلك.

- " أمى ! .. أمى ! "

رفع نبرة صوته هذه المرة بحدة أكثر وبنون فاصلة : " أمى ! أمى ! أمى ! " وهو يدور فى أرجاء الشقة الصغيرة باحثاً عنها .

بدا عصبياً أكثر من المعتاد وقد شاب لهجة ندائه قلق ما ، لم يعتقد ألا ترد عليه أمه وفوراً فالشقة الصغيرة المؤلفة من ثلاث غرف وصالون صغير والتي لا تتجاوز مساحتها الإجمالية حتى مع شرفتها الصغيرة التسعين متراً ، لا يمكن أن تحجب نداءه العالى ولاحتى نداءه الهامس عن كل فرد من العائلة فى أى ركن كان ، وحتى عن كل فرد من الجيران فى الشقق المجاورة والتي فى الدور الأدنى أو الدور الأعلى ، فهى على قول أمه

" علب كبريت ، الحمد لله على كل حال ، أفضل من لاشئ ، أو من بيوت الأجرة !"
" هديل ! أين أمك ؟ " سألها وعضلات وجهه المدور تزداد تقلصاً وحاجبان يشكلمان
رقم ثمانية " كما تصفه أختاه دائماً لتستفزاه انتقاماً من معاكساته.
أجابته هديل أخته التي تكبره بعدة سنوات ، بشئ من النزق : " يعنى أين يمكن لها
أن تكون !! اذهب إليها فى غرفتها !"
" ليست فى غرفتها !"

" فى المطبخ ! " قالتها بمزيد من الضجر ، " ليست فى المطبخ !"
" لست أنرى : اذهب وابحث عنها ! ألا ترى أنني مشغولة " .
خرجت الأخت الكبرى من الغرفة المجاورة ، غرفة الضيوف التى احتوت مجموعة
أرائك ومكتبية ضخمة بالنسبة للمكان لكنها بسيطة وأنيقة ، بركن يضم نباتات زينة
منزلية خضراء ، لقد اضطرت الأسرة لاستغلال زاوية من الغرفة على ضيقها ليفترشه
مكتب هبة الابنة الكبرى عندما دخلت الجامعة ، لتدرس عليه وتحفظ فيه بكتبها ودفاترها
وأدواتها ، إذ لم يعد بالإمكان أن تجتمع مع أختها وأخيها فى غرفة واحدة للدراسة ، لقد
ضحت أمهم بأنافة غرفة الضيوف من أجل منع قيام الحرب العالية الثالثة فى الشقة
الصغيرة بعد ظهر كل يوم ، ولكنها اشترطت عليها أن تحافظ على ترتيب المكتب ،
خشية مداهمة أحد الضيوف ، " وقفش " المكان فى حال فوضى مزرية ، والسبب الثانى
للتضحية كما قالت لها أمها : " سوف أحاول توفير شئ من العزلة للخصوصية اللازمة
لتركيز فى الدراسة ، فأتنا أعرف كم هذا مهم " .

خرجت إذا هبة غاضبة متوجهة مباشرة إلى أخيها الذى كان مثل دمىة ميكانيكية :
" مابك ؟ " ، ألا يستطيع المرء أن يهنا بشئ من الهدوء فى هذا البيت ؟ ياأخى إذا لم
يكن عندك دراسة ، غيرك عنده ! أنقهم ؟ حاول ألا تكون أنانياً .."
والتفتت إلى هديل : " وأنت ، ألا تعلمين أن صوت موسيقى مسجلك يصل إلى كما
هو ؟ " ألا يكفى تلفاز أبيك ؟"

قاطعها الصغير بنبرة توحى بأنه يبيكى : " أمك !! أين أمك ؟ .. لاأجدها فى البيت !! "
" ماهذا الكلام ؟ هل سألت والدك ؟ "
إنه يتابع الأخبار ولم يرد على .. إن سألت مرة أخرى سيفضب "

" يعنى أين ستكون ؟! لعلها فى الحمام؟"

" ليست فى الحمام أيضاً .. ولم تنتظر جملة الأخيرة واستدارت باتجاه الحمام وقصدته ببضع خطوات .. الحمام كان مضاءً كالعادة دائماً .. فهم ينسونه ثلاثتهم رغم تنبيهات والديين : "لست أنا ! " ، "ولأنا" ، " ولا أنا بالتأكيد .."

تجيب أمهم: "إذاً فهو أنا!! " تقولها بنبرة المغلوب على أمره ..
لحق الاثنان بأختهم الكبرى حيث والدهم على أريكة مختصرة شأن كل البيت وأشياء قبالة التلفاز وبيده جهاز التحكم لا يفصل بينهما أكثر من متر ونص المتر ..
يادهم بالسؤال دون أن تفارق أنظاره الشاشة : " ما بكم؟"
" أين ماما؟"

أجابها بنبرة حيادية : " كانت تجلس إلى جانبى منذ قليل .. أنامت؟"
"بابا .. ماما ليست فى البيت !! " تهدج صوت عمار عند هذه الجملة التى جعلت والده يرفع نظره من على الشاشة الصغيرة إليهم وقد انتصبوا ثلاثتهم أمامه فى الصالون الصغير الذى يؤدى إلى غرفة الأولاد ، والذى شغلوه كغرفة للمعيشة والطعام والسهرة ، وحتى لاستقبال بعض الضيوف إن شغلت الغرفة الأساسية بضيوف الأب ، كل زاوية من المكان استغلّت إلى أقصى حد حتى الجدران شغلتها رفوف للكتب التى ضاق بها المكان على ضيقه ، ومع ذلك لم يخل من لبسة أنيقة تتسم بالبساطة الراقية ، قطع خزفية ناعمة تناثرت فى الزوايا على الرفوف ، زهريات ورد بعضها ملئ بتشكيله من ورود البرية المجففة بتنسيق جميل ، وتركت زهرية فى كل غرفة من أجل ورود الموسم الطبيعية ، قالت الأم : "هم وفوقه غم؟! لا والله إن كنا بعيدين عن الطبيعة فعلى الأقل نسمة منها .. وفرشت طاولة الطعام الصغيرة بمفرش أبيض طرزت عليه ربة «الشقة» عناقيد عنب وأوراق خضراء : «هذه دالية عنب ، يافعة صيفاً وشتاءً».

اعتدل الأب فى جلسته بعد أن كان يميل بجسمه كله إلى الأمام منهمكاً بمتابعة برنامج سياسى .. نظر إليهم ثم نهض وهو يتمتم : «يعنى فتشتم كل البيت»؟.
وهمست هديل لأختها الأكبر : «فتشنا قصر السلطان عبد الحميد كله وأستعملنا المكبرات».

لكرزتها هبة بكوعها وضعت على شفتها السفلى محذرة.

دخل غرفة نومه وظلوا ثلاثتهم عند الباب لأن القسحة المتبقية منها بين السرير والخزانة وطاولة الكمبيوتر لا تسمح بمرور أكثر من واحد منهم ، أو أن يصطفوا طابوراً مؤلفاً من فردين .

«ماذا كانت تفعل؟ ألم تقل لك شيئاً؟ هبة! أنت! «وانتهبت من شرودها فتعلثمت.
«لا .. لا لم تقل! كانت في غرفة الضيوف قبل قليل ، جلست أمامي قليلاً ثم خرجت .. أظن إلى المطبخ.

قالت هديل : «نعم .. لحقت بها إلى المطبخ .. لم تكن تضع العشاء .. لا أدرى ماذا كانت تفعل أردت أن أخبرها بشئ .. لم تكن تصفى إلى .. وفجأة طلبت منى أن أعود لغرفتي ..لوظائفي أقصد».

كانوا يتحدثون إلى والدهم وهم يدورون وراءه من مكان إلى آخر .. فتح باب الحمام المضاء دائماً .. لم تكن هناك .. قال عمار : «دخلت وراءها إلى الحمام أسألتها شيئاً .. لم ترد علي ، نظرت إلى طويلاً ثم خرجت.

. استغلت جدران المطبخ وحتى الحمام لبعض خزن تتسع للأثاث الأساسية لهذا وذاك ، المطبخ يكاد لا يتسع لأكثر من فردين ، والثالث يصبح عبثاً يعيق الحركة ويسبب الازدحام ، الثلاجة في زاوية والفرن في الأخرى ومنصة الحوض على جانب وعلى الجانب المقابل كان هناك باب عريض يفتح على شرفة صغيرة جداً استغلت هي الأخرى لتتسع لخزانة ذات بابين من أجل المؤونة وسلم المنزل الصغير وسلال طبقت فوق بعضها من أجل البصل والبطاطا وما شابه.. وامتدت فوق الرؤوس حبال لنشر الغسيل ، أما الغسالة فقد احتلت زاوية الممر المؤدى للمطبخ الذي كانت تشغله المغسلة قبلاً ، ولكنها -أي المغسلة- نقلت إلى داخل الحمام ، إذ لا مكان منطقي آخر لها ، وبذلك فقد الحمام خصوصيته كمكان معزول للاستحمام ، وصار من يستحم عرضة لغزو من يريد غسل يديه ، وتعالى الصيحات ريثما تسدل الستارة المصنوعة من نايلون يوحي بأنه قماش مزركش بلون بحري يشكّل عزاء للمستحم إلى حد ما ، ومع ذلك كانت هناك جهود جبارة حتى لا تفرق الشقة بفوضى عبثية ، تحيلها مكاناً مستحيلًا للعيش..

كل هذه الأشياء الأساسية كان لابد من مخيلة جبارة لتوزع في شقة صغيرة كهذه مع إبقاء فسحة لقاطنيها الخمسة للتنقل من مكان لآخر ، وإبقاء فرصة لريتها بوضع

لستها الخاصة ، ليعبر ترتيبها. ونظامها ونظافتها ونباتاتها الخضراء المتدلية والصاعدة والهابطة عن روحها المتطلعة.

فتحت خزانة الملابس وألقيت النظرات تحت السرير و وراء الستائر ، بالتأكيد ليست في البيت ، إنما كانت محاولات يائسة للتفتيش.

وبدأ الصغير بالبكاء .. «إيه !! يعنى أين يمكن لها أن تكون ؟! «نهره والده بعصية من بدأ يقلق فعلاً».

«أسألن الجيران» طلب من البنيتين . اتصلتا بالجارتين اللتين قد يحتمل خروجها متسللة إلى إحداهن : «لا يمكن أن تخرج أمى قبل أن تخبرنى أنا على الأقل».

قالتها ورقعت رأسها إلى والدها الذى حجبها بنظرة ذات معنى .. فتشاغلت بنقر أزرار الهاتف مرة أخرى ..

«أين يمكن أن تذهب فى هذه الساعة؟ لا يمكن أن تخرج فى هذا الوقت من المساء...».

-ألى : مساء الخير جدتى!-

....-

-هل أمى عندك؟-

....-

-«لم نجدها فى البيت فقلنا لابد عندك!»-

-«لا .. لا .. لا تقلقى..»-

....-

-«أجل سأسأل خالتي»-

....-

-«نعم .. نعم .. سأعود للاتصال بك وطمأنتك .. جدتى !! لا تقلقى .. قد تكون عند جارتنا».

قال عمار وقد غص بالبكاء : «لماذا تكذبين عليها .. ليست عند الجيران».

-«لأننا أفزعنا جدتك يا فهيم .. فلا يمكن لأمى أن تخرج من البيت مساء ولوحدها .. وبدون إعلام أحد بوجهتها».

فتح الزوج باب الشرفة ونظر عبرها إلى الطريق .. كان خالياً من المارة ، وإسفلت الشارع يلمع تحت الضوء المنبعث من مصباح الشارع الخافت .. كان المطر قد هدأ قليلاً .. ولكن قلقه أثير إلى حد!!.

كان الجو شديد البرودة .. والأنفاس تتكاثف في الهواء مثل سحب الدخان .. ضم ذراعيه حول كتفيه كإطفال الروضة وعاد إلى الدخول إلى المطبخ ، أغلق باب الشرفة ثم أسدل «الأباجور» ليحكم المنافذ وراءه ضد البرد بحركة آلية لا شعورية .

تحرك ليعود إلى مكانه السابق في الصالون ويتبع ثلاثتهم واجمين ، تتعلق أبصارهم به .. يجلس على الأريكة ذاتها متقدماً بجذعه للأمام ساهماً .. ثم أمسك رأسه بكلتا ذراعيه اللتين أسندهما على ركبتيه ..

«أما قصة!!».

تبادلت البنتان النظرات المتسائلة القلقة ، أما الصغير فلم يعد بإمكانه كبت خوفه فأنفجر باكياً راکضاً إلى غرفة نوم أمه وألقى بنفسه على سريره يعانق وسادتها مغرقاً رأسه فيها ..

أسرعت هبة الكبرى إليه وضمته بحنان : «عمار .. حبيبى .. هكذا غلط .. هذا مدعاة للقال السيئ ..» لم يحدث شيء .. ستعود أمك وتعرف منها أين كانت ولماذا!! ..

«لا أدري ماذا كان بها .. ولكنى أحسست عندما صرخت على أن أخرج من الحمام أن بيدها شيئاً أخفته وراء ظهرها ، ولكنها خرجت ورائى فوراً ..».

«ماذا يمكن أن يكون؟ .. أنت واهم؟! «وهب بحماس نزع: «لا والله .. أنا متأكد».

«هل أغضبتها يا أبى؟!»، بنت !! هل سمعت أنني أغضبتها؟! «هديل ماذا قالت لك عندما كنتما في المطبخ؟!».

«قالت : لا يمكن أن يتمتع المرء بشيء من الخصوصية والانفراد في هذا البيت أبداً .. ولكنها دائماً تقول هذا!!».

مرت نصف ساعة قلق خالص .. قلب خلالها زوجها شريط ذاكرته القريب لعله يجد الجواب وكذلك راحت البنتان تفكران : «لعلها غضبت لأنى لم أساعدها ورحت في القيلولة!؟».

«لعلها غضبت منى لأنى طوأت لسانى عليها .. قليلاً والله!».

أطول وأصعب نصف ساعة مرت على البيت حتى فكر فى الخروج والبحث عنها .. ولكن!

فجأة سمعوا طرقاتاً على باب الشرفة من الخارج .. تبادلوا النظرات فى بادئ الأمر ومع تكرار الطرق هرعوا جميعاً يقفزون إلى المطبخ .. وفتحوا الباب ثم «الأباجور» المقفول .. وكانت هى أهمهم!!

.. ارتمى عليها الصغير : «حبيبتي ماما ..»

ونظرت البنات بدهشة إليها : فى الشرفة ... أين؟! ..

وقطب زوجها جبينه ، ولم تخل تمديجته من حق واضح : «لماذا ؟ وكيف؟! ..»

ثم استدار تاركاً الجميع ليعود إلى أريكته محققاً ، وادعى تقليب المحطات بجهاز التحكم ليكنم انفعاله أو بالأحرى ليتحكم به ، لقد اعتاد وزوجته التحكم والقمع للانفعالات حتى لا ينتبه الأولاد فى بيت لا يكاد تختفى فيه حتى الهمسات.

قدمت إليه محفوفة بالأولاد الثلاثة .. ووقفت تنظر إليه عاتبة : «أقلق على .. أم غضب؟! ..»

«والله ما رأيك ؟» اسمع منى أول الأمر .. ببساطة وصلتني رسالة من أخى من فرنسا اليوم .. أردت قراءتها على انفراد .. «قاطعها زوجها» رسالة الفقران ؟ جلست فى الشرفة فى البرد القارس لقراءة رسالة أخيك .. كم أغبط أخيك هذا !! ولم تحسبى حساب أحد!

- أين جلست يا أمى ؟ خرجنا للشرفة وما كنت فيها!! ..»

-أخذت بطانية والتفتيتها حولي ثم جلست فى خزانة المؤونة بدل كيس البرغل وأخذت معى مصباح بطارية .. قرأتها وكتبت له مسودة الرد .. هذا كل شئ ببساطة .. هل هذا ممنوع؟! ..

عاتبها زوجها بحدة : «أقلق الجميع .. اتصلى بوالدتك طمئنيها».

- «ووالدتي أيضا ؟ أما سألتكم فى المستشفيات وأقسام الشرطة أيضاً؟ إن هى كلها أقل من ساعة!».

-وعندما انفردا فى غرفة نومهما بدأت بالحديث : « أحببت أن أقرأ الرسالة التى طال انتظارها بعد فترة الانقطاع تلك ، كنت أنت قد رفعت صوت التلفاز فى الصالون ..

هديل فى غرفة وهبة فى الأخرى وعمار يلحق بى من مكان لآخر والأسئلة تطاردنى ..
عينك دامعتان .. ما الأمر؟!

لماذا ابتسمت ؟ لم أبتسم ؟ بلى رأيك تبتسمين وأنت شاردة ! ماذا دار فى ذهنك ؟
ماذا قلت لخالتى على الهاتف ؟ لا شئ !! بلى سمعتك تقولين لها كذا .. وكذا .

وفعلًا خشيت أن لا أتمالك دموعى .. ولكن من حق المرء أن يمارس أحزانه وأفراحه
فى عزلة من دون تحقيق .. أن تمضى الأمور بشئ من الخصوصية .. فكرت أن أصعد
السقيفة ولكن سقفها منخفض جدا وممتلئة (بالكراكيب)، سامح الله مسئولى الجمعية ،
ماذا كانوا سيخسرون لو زادوا المكان قليلاً من الأمتار ، أم أن ..؟ ما علينا ..

فكرت بالصعود إلى السطح .. خشيت أن أتهم بموعد غرامى ما مع شئ غزال .. ها
ها .. أرجوك فك هذه التغطيبية .. هه أنت تعرف كم أخشى التواجد على السطح فى
الليل ، هذه هى الحقيقة.

لقد وضعت فى زحمة المكان ولم يعد لى مكان خاص بى أنعزل فيه ، أضحك ، أبكى،
أخلع أو أرتدى ثيابى من دون معركة طرد لأحد الأولاد .. وهذه الجدران لا تترك حرمة
بوشاعرى هذه تخصصى .. وكنت غير مستعدة الآن على الأقل لوايل الأسئلة عن
مضمون الرسالة .. قد أبكى فتفسر دموعى على أن شيئاً خطيراً لابد ذكر فيها .. قد
أضحك .. قد ..

« ما هذا .. احمدى ربك على اهتمام الأولاد .. هذه نعمة».

من قال إننى لا أحمده ألف مرة وفى كل ثانية .. حقاً هم نعمة كبيرة .. ليس ذنب أحد
فيما أن المكان ضيق إلى هذا الحد .. والله أحياناً أشعر أنني عارية من الداخل .. حتى
كل ما أفكر فيه يقرأونه فى وجهى .. أحياناً حين نتناقش فى غرفة النوم حول قضية ما
.. أجد إحدى بناتك تسألنى عن الموضوع فى اليوم التالى.

حتى الهمسة تسمع .. قد تكون طبيعية هذه الأينية .. تصميمها .. المواد التى
استخدمت .. ليس هذا موضوعنا الآن، «أريد شيئاً من الخصوصية .. فهل هذا مطلب
غير شرعى أيضاً».

قال فى سره: ماذا حدث للمرأة ؟ ما الذى جاء فى الرسالة .. وسبب هذا التوتر ؟!
ولم يتجرأ على سؤالها ..!

رضوان .. الموتى يعيشون

ليه يا بنضج
عرق البلح
الساحر



ليه يا بنفسج

علي عوض الله كزار

، إلى حركة دائرية وهمية ، لا يبرح مركزها ، ولا مسار محيطها مكانيهما .. حركة تشبه المروحة الجالبية لشئ من الانتعاش شرط استسلامك للمكان المتوجدة هي فيه .. وتشبه أيضا حركة مروحة العصاراة المحولة للأشياء من حالة الصلابة إلى حالة السيولة (= الميوعة) . وأيضا هي تشبه مروحة العجان الذي يوضع فيه أشياء مختلفة ، كل منها جاء من عائلة بعينها ، محتفظا حتى هذه اللحظة بخواصه هو ، كذلك بشكله وقوامه المميزين

في عدد من أفلام العقدين الأخيرين رصد لظاهرة قد تبدو غير ملحوظة هي: (توقف الحياة) ، وقد ترجمتها الطبقات الشعبية إلى: (اللى نبات فيه نصبح فيه) . ولما كان التوقف هو أحد صور الموت سمحت لنفسى أن تضع رتوشاً تخفف من حس عدمي يتناولونى منذ فترة- هو وحس قدرى ، ليصبح (التوقف) مجرد (تعطل) .. وبشكل واضح أجد ذلك فى (إشارة مرور) خيرى بشارة ... وارتباط هذا التوقف أو التعطل بالحياة يدع بالآخيرة هنى

عما التصق به من أشياء أخرى ، وطلبعا لتسهيل عملية المعجن ، تنزع قشرة ماله قشر ، ويقطاع محكم تتكتم هذه الأشياء داخل الكأس الزجاجي السميك ، ويضغط زر التشغيل لتنعجن خصوصيات هذه الأشياء في بعضها البعض ، متحولة إلى خاص آخر جديد فيه مايشي بخاصية (ربما أكثر) ارتبطت بكل واحدة من تلك الأشياء قبل انعجانها في بعضها .. فمثلا : مادة السكر التي تلاشت صورتها التي نعرفها (كهية مستقلة) أفصحت عن وجودها الجديد عبر حاسة التذوق .ومادة البيض التي ذابت وتلاشت أفصحت عن نفسها باللزجة الممكن استشعارها بحاسة اللمس ..كذلك الزيت يفصح عن نفسه بعد تلاشيهِ بحاسة البصر، إذ إن لونه الأصفر يسيطر على القوام الجديد من عجينة (الكيك) .ومعروف -كامر بدهي طبيعى- أن أية محاولة اختزالية تحاول استخلاص كل عنصر من عناصر العجينة، وإرجاعه إلى كيانه الأول المستقل هي محاولة مستحيلة.

مافات هو عين ما حدث في (ليه يا بنفسج) لرضوان الكاشف .كيف؟
أبدأ معك صديقي القارئ من النصف الثاني من الفقرة الغائنة (=التمهيد) : ثلاثة

أفراد: (أحمد /فاروق الفيشاوى) و(عباس /نجاح الموجي) و(سيد /أشرف عبد الباقي) ، جمعهم حتى سكني واحد، ثم وهم في سن بداية التعليم اقتربوا من بعضهم البعض في مدرسة الصي .. ثم اقتربوا أكثر فأكثر حين سمح واحد منهم (أحمد) لصديقيه الآخرين بأن يشاركاها غرفته ، وقد وصل اقترابهم من بعضهم البعض إلى أحد التصاق أجانبهم (وظهرى أى اثنين منهم أحيانا) ببعضها البعض، أثناء النوم ، فيما (الحمام الأبيض) في سكون تام ، يتنقل بهديله من فوقهم ، غير مبارح لغرفتهم رغم معرفته بصغيره على شفرة سكين من سكاكينهم (وكان السكون ما أخذت في لغتنا العربية تاء التانيث إلا ليزوجوها زواجا شرعيا للسكين ..مع اختلاف قليل في التشكيل لزوم التمييز الاجتماعي بين ما هو مؤنت ، وما هو مذكر).

وهذا الحمام الأبيض هو تطبيق بالصورة عن السلام الهارب من شوارع الصي لاندأ بجدران وسقف ينعم تحت الأصدقاء الثلاثة بنوم هائى:

وبعد هذا الفصل السينمائى الراصد لمظاهر المحبة شكلا وسلوكاً ، رغم قليل من عكارة تصويبها من حين لآخر ، تبدأ معجنتهم في بعضهم البعض ، وما ينقص الشروع في

هذه العجينة سوى إبتخال (الكبس) -أى (القباس باللغة العربية) -فى (الفيشة) ، فتتكهرب قوانين الحركة الأحادية الاتجاه ، صانعة ضجيجها المقطع لأحوال كل فرد منهم (والعلاقات الوثيقة اللصيقة التى انتهوا إليها) .. هذا هو ما حدث حين تزوج (عباس) من (نادية /لوسى) التى هجرت عشيقها (فواز) دون رغبته ، واتخذت من زواجها هذا ، ساقراً لعلاقة جنسية تورط فيها (أحمد) إلى حد(كما يأمل حلمها البسيط) انكشاف الأمر المترتب عليه لإحداث وقية بين الصديقين ، تؤدى إلى طرد (عباس) ، وربما أيضا صديقهما الثالث (سيد) .. هذه التداعيات تدفع (عباس) إلى تطبيقها ، فيتزوجها -كما تأمل هى- صاحب البيت والعريّة (أحمد) .. بيد أن هدفها النهائى (=الملكية) يفشل ، رغم نجاح هدفها الأوسط(= انفصال الأصدقاء عن بعضهم) وسط ضجيج لا يتوقف (لا من منصور الهائج هو وامراته فوق سرير صريه اختلط بديبجها ليتقلل جسم عيد، موقظاً أحاسيسه الجنسية تجاه تلك التى كانت امراته) .. ويبقى أن الجنس عند البعض لا يكتمل اشتعاله إلا بضجيج صاحب يرفع درجات الإثارة إلى حد صنع بهجة قادرة على إزاحة هموم نهارهم، ورميها (الهموم والنهار) فى أتون ساعة أو ساعتين من ليل تال

..هكذا أيضاً كان(عباس) الذى عنفه أحمد ذات مرة، مستنكراً أنه لم يشاهده قط مهموماً أو محزوناً .. طبعاً لم يدرك (أحمد) أن (عباس) لم ينشفل مثله ، أو مثل (عيد) ، أو(سيد) بلهم مستحيل (فى عديد من المرات نشاهد أحمد وهو ينظر لصورة فتاة الصقها هو على الحائط ، وفيما بعد نعرف أنها تحترق الرقص التعبيرى ، بأن اسمها «مريم» ..وعيد ..يعلم بأن يصبح خليفة المطرب عبد الحليم .. وسيد يلح بالزواج من(سعاد / بثنية رشوان) التى تحب أحمد ..وكان هذا الذى يحدث هو الدائرة الجهنمية التى قرأناها أطفالا فى كتاب المطالعة تحت عنوان : (عادل لا ياكل الفول) .(فواز سارق الحمير) يعيش (نادية) التى تهجره مطاردة (أحمد) الذى تجرى رغبته وراء (مريم / حلمه المستحيل) .. ودائرة أخرى تتقاطع مع الأولى حيث(سيد) تجرى رغبته نحو(سعاد) التى تجرى رغباتها نحو(أحمد) الذى تجرى .. ودائرة ثالثة تتمثل فى (عيد) الذى تجرى شهوته تجاه (فتحية) التى تركته وصعدت إلى(منصور) الذى لئله أى مشهد) خلاف مشهد زناة القسم) إلا بالقرب من عتبة شقة «وفائته الصيفية التى استخدمها (عباس) فى تكتيفه ، وجره منها ، استمداداً لضربه ، بينما امراته (فتحية) تقف

من خلفه معدومة الحيلة ، على العكس تماما من (نادية) التي حاولت بقدر ما تستطيع الدفاع عن عشيقها - رغم ماطلته في كتب كتابه عليها وفق الشرع- بل بادرت بالهجوم الشرس مستخدمة يديها وصوتها الصارخ : (مشهد هجوم الأصدقاء الثلاثة علي فوزان لسرقة حمار العريجي مسعود) وهذه النواثر تختلف عن دائرة الذي لا يأكل الفول ، فهي دوائر منقوصة ، ولا رغبة لديها في الارتداد عكس مسارها ، وما بين طريقيها. (القوس المنقوص) هوة لا قرار لها.

ولكن لماذا أقدمت (نادية) عشيقة (فوزان) على كسر قفل باب بيت (أحمد) ؟ كان لها أن تنتظره عند الباب مثلا ، بيد أنها من نوعية (عباس) ، مما يخطر على بالها تنفذه فوراً كاسرة أية أقفال مجازية أو حقيقية ، قد تعطّلها ولو لوقت قليل .. التطابق التام بين الفكرة والتنفيذ (على الأقل تنفيذ أول خطوة) هو من طبيعة شخصيتها المتماثلة مع (عباس) الذي حين فكر فيها تخلص مما قد يعوقه من ملابس ، واقتحم الغرفة دافعا جنون أطرافه يتلوى حول جسدها المتلوى بדרه محاولاً الحيلولة ما بين أطرافه وأطرافها التي سرعان ما خلّصها الصديقان (أحمد وسيد) اللذان

فوجئتا بطلب (عباس) الزواج من (نادية) التي وافقت نون إطالة من ماطلة مصطنعة. وأيضا هذا الكسر للقفل هو نبؤة استشعرتها (سعاد) ، وحدثت بها (أحمد) الذي لم يصدقها ، وهوى بكفه على صدغها .. استشعرت (سعاد) أن هذه الصداقة المثلثة (أحمد وعباس وسيد) ، المقفولة ببعضها البعض على بعضها البعض سوف تنكسر بدءا هذه المرأة (نادية) النازلة من الجبل إلى حبيهم.

ولذا عدت إلى (عيد) رأيته من زاوية ما ، هو المناظر لشخصية (أحمد) ، فالأول يتمنى - نون تصرّيح- لو أن صوت عبد الحليم قد تجسد حنجرة في فمه ، والثاني يتمنى -في صمت- لو أن صورة الراقصة التعبيرية امتلأت أمامه بالحياة (في مشهد طويل نسبيا يتخيلها أحمد من خلال باب موارب وهي تتخلع عن جسمها ما لبسته للرقص) تعليق: لقد استطاع خياله أن يستحضرها أخيرا ، وهذا يعني أنه أمعن فيها طويلا ، في مدد متناثرة وعديدة ، وهذا الإمعان إن لم يبرجه عائداً إلى واقعه ، قد يودى به إلى شيء من خبل أو جنون ينسقطه في هوة (القوس المنقوص) ومن جهة أخرى موازية: فريما -من فضلك عدّ معي إلى ما قبل

التعليق- هذه الأحادية هي ما جعلت أزمتهما من النوع البسيط الذي يمكن التعايش معه على نحو ما (غير أن أية تراكمات تترك لسيرتها الذاتية -حتى ولو كانت بطيئة- ستقلب حتما إلى كيف جديد يتراكم هو بدوره متحولاً إلى كيف ثالث يذهب بالعقل والجسم كلية ، رغم استمرارهما في بيولوجيتهما المعيشية).

مرة أخرى ، من فضلك صديقي القارئ عد معي إلى ما قبل المقوستين ببضعة ألفاظ: ..الذي يمكن التعايش معه على نحو ما، وهذا بخلاف حالة (سيد) الذي اجتمع (أحمد وعيد) فيه ، فهو مثل (عيد) مفتون بصوت عبد الحليم ، وإن كان محاولة احتذاء صوته غير وارد لديه على الإطلاق ، مفتون كذلك بجسم سعاد التي اعتبرته أخصاً لها ، وليس وارداً في ذهنها على الإطلاق أن تفكر فيه كزوج محتمل ويبدل عن (أحمد) الذي اعترف لها بأنه يفكر في الرحيل عن الحارة وحده ، فتهدده : «إن تركت الحارة سائرناها أنا الأخرى».

وفيما بعد مسلسل من الارتباكات الحادثة في علاقات الأصدقاء الثلاثة، تتخذ هي أسبقية تنفيذ قرار الهروب، فهي مثل (أحمد) لا يبدل عما اختارته هي بنفسها ، وهو أمر يشي بديكتاتورية ، ففي الشراكة رغبة لا بد وأن

تكون متبادلة . وفي ذات الوقت يشي هذا الأمر بالموقف المبدئي العظيم الذي لا يحيد عنه المرء إلا بموت حقيقي أو مجازي (= الهرب مثلاً -أو التضحية بالمحبة لقاء التمسك بالحلم الذي لم تستسغه «فتحية» لأنه لا يأتيها بمال مثلاً هو الحال فيما لو استمر «عيد» في عمله ك «مقريء مقابر»).

والوحيد الذي لم يفكر في الهرب من المكان (سواء بالروح كمشغل الأقلام بوعيد الذي أسلم نفسه في نهاية الفيلم للتساييع والأوراد والدعاء إلى الله- أو بالجمد كحلي بوجي ، وناية ، وأحمد ، وعباس) هو «سيد» ، وذلك لأنه الوحيد الذي جمع شطرى الفن السينمائي (صوت وصورة) غير أنه لاسياق يجمع بينهما سوى حالته النفسية . فحين كان يتمشى وحده بجوار النيل ، ليس أذنيه بـ(الهيدفون) الموصول بكاسيت ينطلق منه صوت عبد الحليم، بينما عيناها سارحتان في الطبيعة البكر (الخضرة = الأشجار ، والياه والسما) يبدلا عن الوجه الحسن = سعاد) . وهو مشهد ضمن ثلاثة مشاهد- جوار النيل- تنتمي لبداية من بدايات الكون، وكأنها رغبة خفية في الرجوع إليها ، والبدء في مسيرة الحياة من جديد، بيد أن هذه

يراوده ، هكذا أيضا- لكن على نحو آخر ينحو تجاه براجماتية يوم بيوم -عاد أحمد فى نهاية الفيلم إلى سيرته الأولى يزف عرائس الأفراس ، ومعه (عباس) الذى طلب منه (أحمد) البحث عن (سيد) الذى لم يأت للعزف معهم ، فوجده فى غرفة (عيد) سارحاً مع نفسه ، فهم بضربه لولا تبخل (أحمد) ، فسقوط مجرد ضلع من مثلثهم ، يذهب بشكلهم المتعين دوره فى هندسة بهجة ليلة العمر لدى فقراء الحى ، إلى غير رجعة ، فالأضلاع الثلاثة إن تساندت روسها على بعضها البعض صارت لها بديهياتها وخواصها ومجموع زواياها التى لا يستطيع مخلوق واحد مهما كانت عبقريته إنقاصه أو زيادته درجة واحدة ، فإذا ما انفكوا عن بعضهم البعض صاروا أشبه بكائنات خيطية بدائية ، فتساندهم من أطرافهم هو الذى عين لهم شكلاً كيانه له دوره فى بناء الحياة ، بيد أن قرار هندسة جسم وعقل ووجدان المجتمع فى أيادى سلطات تعلوهم.

والتقاطعات بين شخصيات الفيلم ليست من النوع الذى يسهل رصده ، فهم جميعا يتقاطعون مع بعضهم البعض مثل شلة صوف انفكت ، و(تخبطت) فى بعضها لدرجة من التعقيد:

البداية (=المياه) -هى من فضائل الطبيعة -اختلطت بقضلات بينها من البشر (هكذا سمعنا أحمد يتحدث عن رجل عار يهرول نحو النيل رامياً جسمه فيه ليسلك المجارى) .ولنضع بضعة خطوط تحت لفظة (عار) (وبالمناسبة : أشبه علاقة بين هذه اللفظة ولفظة (العار) ..فى العديد من المشاهد نرى الأصدقاء الثلاثة جالسين أو واقفين أو متمددين بفانلاتهم الداخلية ، وأثناء شروع اثنين منهم (عباس وسيد) فى خناقة وهمية يخلعان ملابس نصفيهما العلويين ، فى هذه الحالة هما لن يخسرا شيئاً من ممتلكاتهم البسيطة تلك ،فالدخول إلى معركة ، وضمان تحقيق الانتصار ، يتطلب عدم الاهتمام بالملكية التى يشكل الحرص عليها عائقاً دون إتمام نصر لائق (فالفقراء عند رضوان الكاشف إن خسروا ،فلن يخسروا سوى فائدة داخلية يستطيعون العيش بدونها .. تعبير بالصورة يرادف التعبير الماركسى بهذه الكلمات: «الفقراء إن خسروا ، لن يخسروا سوى قيودهم» ..وكى يؤكد رضوان على هذا التطابق بين الصورة والكلمات ركز الكاميرا على تكثيف عباس لمنصور بفانلة ذاك الأخير).

وكما بدا لى «سيد» أثناء مشيه جوار النيل ، أن خاطر العودة إلى بداية من بدايات الكون

المخرج (ر. الكاشف) أية لقطة سينمائية نتبين منها ولو تفصيلية واحدة من حياته الجديدة ، وعلى ما أظن فعل المخرج ذلك ليؤكد فكرة بعينها ، هي : أن الشخص الخارج عن السياق (الوطني - الطبقي - البيئي) هو شخص لا وجود له .. ولم نره على الشاشة إلا حينما عاد إلى حبه وأقرانه .. ورغم ذلك الغياب الجسدي التام لـ (على بوجي) قبل ظهوره المفاجئ ، فقد كان موجوداً بقوة داخل حواراتهم ، فهو الملاك الذي سيحقق لكل امرئ حلمه السعيد حين يعود .

وربما يكون حسنا أن نتخذ الروح من تحت أنقاض الجسد ، نتخذ بحلم يصنعه المرء بنفسه ، أو بحلم يصنعه لنا غيرنا ، أو أن يتم ترميم وتدعيم شروخ وكسور الجسد بالجنس . وفي هذا انقسمت الحارة إلى فريقين ، يقود الأول (أحمد وعم حسنى) ، ويقود الثاني (عباس وسيد) ، وبينهما هذه المرة يتأرجح (عيد) الذي يتمنى أن تنزل (فتحية) إلى غرفته يقضيان معاً وقتاً مشبعاً بالجنس ، وفي ذات الوقت يتلطف لعودة (على بوجي) ليصنع له حلمه في شريط كاسيت .

وأيضا يتقاطع (حسنى) و(عيد) باسميهما ، فالفقراء في وقت مضى - قد يعود بفضل السياسات الرأسمالية الكبرى الدافعة بلدان

(عم حسنى/ متولى علوان) مشغل الأفلام مدفون في مكعبه الصجري ذى الفتحة المار منها أشعة نقل الفيلم إلى الشاشة الباعثة للبهجة ذات الشقين : الأسليبي (= أفلام بها شئ من حزن حار يسيل ما تجمد من أحزان في أفئدة الفقراء) ، والإيجابى (= الأفلام الخفيفة والكوميديية ، وهي تحوّل الحزن مانعة إياه - لوقت ما - من لعب دوره الاكتئابى) .. (وعم عيد) . أسير عماء مثل جمهور السينما أسير ظلام صالة العرض ، و(عيد) - كما راودنى الظن أحيانا - لا يريد لحلمه أن يتحقق ، حتى يسعد به كحلم دائم لا ينتهى .. وبعبارات أخرى أقول : إن العلاقة بين الصديقين الكبيرين سناً (مشغل الأفلام/ حسنى) ، (والذى كان مقرئاً فى المقابر / عيد) تبدو على شئ من الخفاء الذى يمكن استتيانه ، فجمهور الأول غارق فى ظلام الصالة (وكأنه أعمى) تطير روحه متخلصة من جسدها المكبود إلى عالم الأحلام ، ومهمهم (عم حسنى) ، وهذا عكس ما فعلته (سعاد) التى هربت جسدها خارج الحارة وأبقت روحها تحوم بين ذكريات ناسها ، وهو ذاته ما حدث مع (على بوجي / شوقى شامخ) فرغم عدم وجود جسده على المستويين : داخل الحارة حيث تركها بحثاً عن المال الوفير ، وخارج الحارة حيث لم يمنحه

الكرة الأرضية إلى حروب طاحنة فيما بينها-
فالفقراء فى وقت مضى كانت ملابسهم
وأرواحهم وأجسادهم تتجسّن وتتألق وتفرّج فى
العيدى (الصغير والكبير) ، وعادة ما يجدون
أرواحهم بالذات- بمناسبة العيد- بظلام
صالات العرض السينمائى .. وبينهما (بين
حسنى وعيد) يأتى اسم (مسعود) ثالث ثلاثة
من كبار السن الذين يشكلون الحلقة الثانية
حول حلقة الشبان الثلاثة ، فهو يعمل
(عربجيا) مهمته نقل الأشياء من مكان إلى
آخر وفق رغبة صاحب هذه الأشياء ، فى حين
أنه وأصدقائه الخمسة غير قادرين على نقل
أحلامهم من مكانها إلى متناول أيديهم
.. هؤلاء الستة كانوا فيما بينهم عائلة
افتراضية ، تعوضهم عن وحدة كل واحد منهم.
والمح فى قصة (العربجى) / سيد عبد
الكريم) المجاورة لقصص أصدقائه الآخرين ،
وجود مفارقة ، فالعربجى كل حلمه (=أمله
ورجائه) أن يبقى له ما فى حوزته من طفل
أنجبه ، فما من ولد أنجبه حتى مات ، أما
الآخرون ، فمنهما اثنان (سيد وسعاد) تركا ما
استحوذا عليه (=الوظيفة) ، ربما لأن مطاردة
الحلم تتطلب التفرغ ، وربما لاكتشاف أمر
سيد) فى سرقة الأرناب ، وربما (بالنسبة
لسعاد) لأنها حمت الأرنابين الباطنين من

صدرها من محاولات رئيس عملها لسرقة
لذتيهما ، وكما أن أرناب المعمل فى حالة
إنجاب مائى متواصل ، كذلك هما أرنابا
صدرها فى حالة متواصلة من إنجاب اللذة
رافعة معنويات المحرومين.

السرقه والحماية- هنا- على تناقضهما
التام، قد يصحان متماثلين فى النتيجة ، وذلك
لاختلاف السياق الذى اتوجد فيه كل طرف
منهما ، وأيضا لاختلاف نوعيهما الجنىسى
(ذكر / أنثى) .. هذا الاختلاف التام المؤدى
إلى تطابق تام يلقى ما بينهما من تناقضات
ظاهريّة ، ربما لنبحث معا عن التناقضات
الأعمق ، فنصبح واقعيين عن فهم ودراية ، أو
نبحث عن تناقضات علوية ، فنمسى مثاليين
قديريين ، أو يعود كل منا إلى نقطته الأولى)
الأصدقاء الثلاثة إلى زف العرسان ، وعم عيد
إلى أعتاب الدروشة).

**

ومن تقاطعات شخصيات الفيلم أصل إلى
المماسات:

على سور كورنيش النيل الملفوف بكحل
الليل يجلس (أحمد وعلى) بكل منهما يسند
ظهره بظهر صديقه ، وأيضا يستدان مؤخرتى
رأسيهما ببعضهما البعض .. وهى لقطة تبدو
منقطعة تماما عن مجمل لقطات الفيلم، ذلك

لأنها بداية الخروج الثاني عن سياق بيئتهما وطبقتهما الشعبية (وقد صورت وكأنها تنكار سيحفظ به) ، وهى لقطة لها كنايةاتها وبراجماتيتها الخاصتان ، فهما عقل واحد ذو دماغين ، كل دماغ تستحوذ على زاوية مقدارها (١٨٠ درجة مئوية) من مجال الرؤية ، وبذا يستطيع عقلهما الإحاطة بكافة زوايا أية مشكلة ، أو موضوع ، وهما فى هذا يشبهان (البومة) رمز الحكمة ، فالبومة هى الطائر الوحيد تقريباً الذى يستطيع الرؤية بزوايا مجموعها (٣٦٠ درجة مئوية) وجسمها ثابت .. واستناد ظهريهما ببعضهما هو ترجمة بصرية للمثل الشعبى : «اللى له ظهره ما ينضربش على بطنه» . وفى نفس الوقت بدأ من قعدتيهما المتماثلتين أنهما (من وجهة نظر أخرى) يمثلان الأصل وصورته أو الأصل وظله .. خصاصة وأنهما كانا يجلسان وصدغاهما وجنباهما فى مواجهة آلة التصوير .. أما عن براجماتية هذه اللقطة ، فإن هذه الجلسة ، على هذا الشكل ، تتيح بشكل جيد مراقبة من يحاول التسلل للتصنت عليهما ، أو محاولة قتل (على) الذى أقصع أكثر من مرة عن أناس سرق ملايينهم ، وأنهم -بالطبع- سيربونه قتيلاً.

فى حين أن (أحمد) حين نام واضعاً ظهره ملاصقاً بالكاد ظهر (سيد) ، بدأ كأنهما جسم واحد ذو رأسين ، كل رأس فى جهة مضادة للأخرى ، مما تسبب فى مشاكل حدثت بينهما ، فجسمهما الواحد يعيش واحدة بعينها (سعاد) برؤسهما المتضادان فى الاتجاه يفكران بطريقتين مختلفتين . وأخيراً : قد يلحظ بعضنا أن علامة الاستفهام ، فى عدد من الأقسام ، ومنها هذا الفيلم (ليه يا بنفسج) -محذوفة .. ربما لأنها تدفعنا إلى البحث عن إجابات ، والإجابات هذى قد تراوفا بصور عديدة لأسئلة جديدة ، وبالتالي تدخل شخصيات الفيلم إلى متاهة قد تتحول إلى ما يشبه السجن رغم حرية الحركة بين أسوارها الواطئة ، المقفولة بغطاء بلاستيكي يطل على سماء بينها وبينه عينا متحيرتان .. لذا (على ما أظن) ترك الأصدقاء الثلاثة (أحمد وعباس وسيد) أنفسهم لغروحة العجان أو الخلط ، الذى يدور سائداً إلى نفس نقطة الانطلاق ، وعلى أمل أنه (ربما) بعد ألف عودة وعودة قد يتحولون إلى حالة جديدة.



عرق البلح ١

غادة نبيل

لا أذكر اسم تلك المسرحية التي أصاب فيها الحقد كل نساء المدينة ، أو القرية لأنهن تعرضن لما أدى إلى فقدانهن لعزيرتهن حتى أنهن تجمعن على العذراء الوحيدة والأخيرة (فى نهاية المسرحية) ليقرن بفض بكارتها عنوة لكى تصبحن مثلهن ويرتحن.

وما أنكره بالكاد عن أحاسيس مماثلة جماعية فى فيلم " عرق البلح " للراحل رضوان الكاشف هو حالة الحسد والإيلام الجماعى لدى رجال تلك القرية الصعيدية الذين يعالج الكاشف - عبر تجربة سفرهم (يفترض إلى الخليج للعمل) واغترابهم- مشاكل تنخر مجتمع الصعيد الذى يقدم نموذجاً له يبدو تقريباً صحراوياً تماماً هنا ، كأننا باستثناء مشاهد طلع النخل محاصرون فى حيز بيئى واحاتى لكى يخلق المخرج فى مشاهدته حالة من الاحتباس والاختناق

مع قصيدة الهيمنة اللونية ، حيث يعتمد الفيلم على لونين أساسيين هما الأحمر والأسود ، الحياة والموت أو السخونة والالتهاب فى البيئة والمناخ والرغبات والغرائز المكبوتة والمضخى بها أو المتجاهلة ضمناً وعلى نحو جماعى برحيل كل الرجال إلا صبى عفى واحد (محمد نجاتى) وقسوة البيئة وجمود وأحادية مآهو متاح .

ولا أعرف على أى نحو ذكرتنى رغبة وسعى رجال رضوان الكاشف فى " عرق البلح " لقتل رمز نقيض رجولتهم الغائبة أى الوحيد الذى لم يستسلم لفكرة لقمة العيش ، الوحيد الذى نلمس أنه غير متزوج ولكنه يتفتح برغبات المراهقين عندما يحبون (فى مشاهد ثرية تتفجر بالنضارة والرغبة فى الحياة ورفع الفطاء عن المكتوم عندما يسبح مع شريهان أو حبييته فى العين الموجودة بالمنطقة ويضحكان ويريدان من بعضهما بعضهما ، ويريدان أنفسهما) .. أقول لا أعرف على أى نحو ذكرتنى هذه الرغبة الجماعية أو الاتفاق الجماعى السادى على القتل والإلغاء لرمز الذكورة الحر غير المدجن ، الذى لم يقبل لا باخضاء الروح ولا الجسد أو تعطيله لأجل ثلاثة أو مروحة كهربائية ، بالمرحبة فائقة القسوة .

إنها الأمانى المعكوسة للفئات العاجزة ولا يخفى علينا رمزية فعل تسلق النخلة الذى يقوم به المراهق الفتى من حيث دلالة الفحولة فى مقابل أنوثة النخلة فى البيئة والتراث العربى والمقابلة بين العقم الجماعى الجبرى لكل نساء القرية المهجورات بسفر أزواجهن وقيمة الإخصاب والاشباع التى تتحقق للنخلة التى كثيراً مايرمز بها للمرأة فى تراثنا وخاصة عندما " تطرح "

يركز الفيلم فيما أستعيده منه عبر الحكاية المقدمة كفلاش باك باللهجة الصعيدية عقب حوار مقتضب بين المثقف العائد (عبد الله محمود) وبين الجدة العجوز وابنتها باللغة العربية الفصحى - على أسس المغفورين والمغفورات ، وليست رغبة رجال القرية العائدين فى قطع النخلة سوى الرد الوحيد الذى يملكونه لمحو رمز عجزهم عن تخصيب أى شئ .

ثمة بداية فانتازية للفيلم ، كذلك فى المشهد الذى نسمع فيه صوت رجل مجهول

شديد التسلط والصرامة فيما يبدو (رمز الأب) وكأنه يغزو القرية وهو مدجج بالسلاح والحراس بنية تحويل كل الرجال إلى عبيد ، وربما يختار البعض أن يراه نذيراً بعقاب جماعى وشيك أو رمزاً للقدر أو ماشابه لأن القرية هى التى تدفع بأحد عناصرها (منال عفيفى) إلى الانتحار حرقاً بعدما أقامت علاقة عابرة مع مجهول كان يزور قريتها مع فرقة جواله للفناء، لكن تبين أن اللصوص الذين يهدفون إلى سرقة محصول قرية بلا رجال أى عزلاء ومتهكة هم من قرية هذا الرجل، وفى مشهد يمثل ذروة درامية بحد ذاته لاتجد الخاطئة " شفا " (اسمها فى الفيلم) أمامها وأمام سخريه حفنة من اللصوص من نساء قريتها المستباحات سوى أن تحرق نفسها علناً فى أداء لونها واقطعات تكثف الإحساس بحالة قربانية أو بحالة القرىبان.

وبالفعل يرج احتراقها (الطومى / الجبرى ؟) اللصوص الواقفين ويفرون وفى مقابل هذا نجد الحب الآخر المحاصر بين البطلة التى تضع الأريطة على بطنها وتقاوم بشدة اختياراً يمكن أن يدفعها إلى مصير مشابه لمصير شفا التى عندما يعود زوجها (أى زوج شفا) يتم تقديم لحظة توقعاته لرؤيتها وترقبه الفرح لذلك ، ثم إعلامه نبأ موتها ثم سببه فى مشهد مركب راصد يهدف إلى كشف حالة التفافى والقسوة التى تميز الرجال الذين رحلوا - ربما بعجزهم - وراء ادعاء السعى للرزق.

وفى مقابل تواطؤ نساء القرية لإنقاذ البطلة التى حملت من حبيبها الذى يعود الرجال لقتله .. أو الذين يبدو أن هذا هو هدف عودتهم باستثناء كؤوس الانتصارات الأخرى المجلوبة معهم من أماكن غريبتهم (المشتروات) نجد مشهدين أولهما يبرز مدى حدة أزمة الإناث فى تلك القرية الظالمة ، وذلك عندما تفاجئنا الكاميرا بلقطات لعبلة كامل تكاد تغوى ، بل هى تغوى فعلا الفتى (محمد نجاتى) الذى تفهم أنه يمت لها بصلة دم تجعل تلك العلاقة ، لو أنها حدثت - فعل زنا بالمحارم ، وتتصدى لها الجدة وفى مقابل هذا الحرص من المخرج على تقديم صدمات كهربائية متقطعة ومختارة بعناية تقوم الكاميرا طوال " عرق البلح "

بأنكاء وتأجيج ماسبق وأن وصفته بحالة من الاحتقان ، حتى أن مشاهد تجلى
الجد أو الرجل الكهل بردائه الثقيل التقليدى وهو صامت وينظر من مسافة غيمية
أو دخانية .. لو أنها كانت مثلاً ضمن سياق لونى يعتمد الأبيض والأسود فقط
ولا أتصور هذا الاقتحام اللونى والنفسى هنا - لعادت بنا إلى أجواء فيلم
المومياء لشادى عبد السلام الذى يسمر المشاهد فى حالة كابوسية ملحمة حتى
أنه لايجعل بعض شخصياته (أحمد مرعى فى بعض اللقطات) يتحرك كأنسان
بل على نحو يوحى بأنه يقف على مسطح بعجلات ليلغى بشرية الحركة ويمنحنا
إحساساً بتبلور أزمته.

بانتحار امرأة ونجاة امرأة يترك الكاشف الباب أمام انسانيتنا موارياً . يحملنا
المسئولية الأخلاقية عن الفعل الأول ويواجهنا بخيار الرأفة الذى يسقطنا فى
القسوة والتزمت لانفكر فى كونه متاحاً أو أنه يمكن أن يكون مكفولاً ، والمأساة
فى " عرق البلح " ليست نسوية الهوية فقط ، وموت الصبى هو موت للحياة يجعل
الخراب يدب فى بيوت القرية التى تقاوم الرحمة بالتقاليد وخداع النفس العفن..
ولكن هناك الجدة وحقيقتها فى بداية الفيلم ، أى قبل تكشف المأساة لنا وهذه
النجاة والتأمين تبين أن ثمة مكان للرحمة - وإن مهيرة - وانتصارها تكفير عن
دماء الأبرياء .. والبريئات.

عرق البلح ٢

إيمان عبد الحميد

ما قبل الهامش :

حينما اتسعت جغرافيا الأرض للرجال ضاقت جغرافيا نساكنهن إلى ماتحت بشرتهن التي اتسعت مساماتها لمستكشفين جدد من القرى المجاورة ، نفضوا أوجاعهن عن أجسادهن ، كاشفين مرة أخرى عن منابع اللذة التي أهملها الرجال بسفرهم إلى أرض أخرى بعيدة تم منذ زمن - ليس بالبعيد - اكتشاف لاذئذ ماتحت بشرتها الترابية من ثروات شاعت الطبيعة الجيولوجية أن تمنحها لون ليل حالك ، داكن ، معتم .. وكأنه الشرط الواجب تقبله : من أتى لنيل الثروة عليه أن يأخذ معها دكتتها ...

فكان مآكان لقرية صعيدية مصرية أعاد (رضوان الكاشف) إنتاج حكايتها
فيلمأ أسماء (عرق البلح)

* *

الهامش

.. لم يعد مجرد اختيار جيد لموضوع فيلم أو رواية يدعى ليبرالية المجتمع وتحرره
فى كشف سلبياته أو حتى الإشارة إليها ونحن نحمل داخلنا ابتسامة فخر ورضا
مشيدين بالحرية التى " منحت " لنا كى نعبّر عن أفكارنا .

* * *

الهامش

.. أفراد يعيشون فى ظروف شديدة القسوة ، يعملون بلا انتظام وبلا عمل ثابت
فى مهن بسيطة إلى حد مؤلم ، يسكنون فى أعشاش وأكوخ بلا مرافق أو خدمات
، ما الذى يمكن تخيله عن قسوة الحياة !!

يعيشون خارج نطاق العالم الرسمى ، يحلمون فقط بالدخول إليه .
هذا العالم المهمش سواءً بآرادته الخاصة ، أو بآرادة الجزء الأكبر / السائد /
الوطن هو عالم له مفرداته وقوانينه الخاصة النابعة من هامشيته ، فتتلخص كل
أحلام أفرادهم وطموحاتهم فى الخروج من واقعهم المطبق عليهم من كل الجوانب
إلى العالم الأرحب الأوسع !!..

الغريب والسئى فى الوقت ذاته ، اتساع مساحة هذا الهامش (الذى يشئ اسمه
بأنه المساحة الأقل) ، فلم تعد مجرد شوارع أو أحياء داخل المدن (كما فى فيلم
ليه يابنفسج) ، بل أصبحت مدناً ، ثم مجتمعات مستقلة داخل الرقعة الأم ، بل
وفى بعض الأحيان لا يعكز صفوها إلا الاحتكاك المباشر بالعالم المغاير /
الوطن ، هذا الوطن الذى لا يلجأ لتلك الفئة إلا للحصول على عرقها وتعبها
واغتريبها وربما حياة أفرادها فى مقابل المال ، فيموت " همام " فى فيلم (عرق
البلح) وهو يحمل على كتفيه الطوب والمونة لينبئ ويعمر فى تلك المدن المركز التى
تقتات على أجساد تلك الفئة البسيطة التى جلبت من أوطانها الصغيرة فى شكل

مهيب تحت إغراء المال وتوفير كماليات ما للأحباب.

* *

هامشية . الجسد

يترك الرجال النجم وراء أحلامهم البسيطة ، فيجلب أحدهم كرداناً ذهبياً لزوجته الجميلة ، وآخر سريراً نحاسياً لابنته العروس ، وثالث ملابس وهدايا لولده...
يندفعون للسفر وراء أشياء بسيطة قد تمنح لهم سعادة صغيرة ، تاركين وراءهم نساءهم ، أجساد حية بقدر ما لفحتها حرارة الشمس ، بقدر ما أنضجتها وبثت فيها من حرارتها وجموحها.

مجتمع من النساء يظل يقاوم رغباته الحقيقية ، ويواصل كبته لاحتياجات الجسد التي تظل يعلو صوتها ، عند دخول الليل واشتداد الحرارة ، واشتياق حقيقي لجسد آخر .. فتندفع إحداهن في علاقة مع عابر ليلة واحدة ، وتحاول أخرى مع الفتى الذي تبقى في النجم ، فتحرق الأولى نفسها عند افتضاح أمرها ، وتظل الثانية مقهورة داخلها بفكرة الرغبة وتعذيب الذات لتفكيرها في إسكات جسدها ، حتى وإن لم تكن قد أفلحت في ذلك.

وكان عندما يهملنا العالم ويسقطنا خارجه ، نبدأ نحن أيضاً في تهميش ذواتنا واحتياجاتنا ورغباتنا في قسوة حقيقية.

* *

السفر ، الترحال ، الاختراب

.. كلها تعنى فعل السفر والانتقال من مكان لآخر ، لكن لهذا السفر أيضاً معان مختلفة ، فهو البحث - الغربة - المعرفة - القدر - الوصية - الإرث ..
ففي بداية فيلم (عرق البلح) يظهر هذا المسافر الذي يحمل حقيقته وهو يصل إلى النجم ويدق أبواب منازل ، مسافر غامض يأتي من بعيد قاطعاً مسافات واسعة وكان سفره هذا هو إرثه العائلي ، ورحلته هي بحثه عن ذاته / جذره / رائحته الخاصة ، وغاية هذا السفر هو المعرفة .. سواءً هذا السفر هو بداية الرحلة أو نهايته ..

(مشهد البداية فى فيلم عرق البلح هو السفر ونهاية الرحلة أو ربما بدايتها تشابه مشهد رجوع أحمد فى فيلم ليه يابنفسج وإن كانت بشكل عكسى ، وكأن فعل السفر هو فعل أساسى وأصيل فىنا سواء سافرنا ذاهبين أو عائدين لتبقى دائما الرحلة والتي معها تكون المعرفة والغاية).

وكذلك مشهد سفر الرجال للعمل خارج النجع كان مشهداً أسطورياً وغرائبياً ، ليزيد من وحشة تلك الرحلة وغموضها .. لكنه يبقى دائماً قدراً وعلى الجميع أن يتبعوه.

ويجئ أيضاً رحيل الجد ، وهو رحيل اكتسب غموضاً ، كان مبرره الوحيد داخل الفيلم قدرية السفر / حتمية الرحلة ، أو حتى تلك الرائحة التي نتبعها حتى هلاكنا ... لكن لافقر.



الجنود

الجد - زيد الخير - النخلات العالية

هى حوائطنا تلك التي تحميننا من وهج الشمس ، هى قدرتنا الحقيقية على الاستمرار والوجود .. فقط عندما نطمئن إلى تلك الجنود التي تشدنا فى الأرض. (كانت العمه فردوس فى فيلم ليه يابنفسج تحمل فكرة قريبة ، ورغم موت العمه فى بداية الفيلم .. لكن إشارات أبطال الفيلم إليها ظلت طول مدة عرضه ..)

.. وهج الشمس الذى انكشف / عندما اكتشفنا نحن مقدار مانملكه من كراهية / عندما شاهدنا أنفسنا احترقنا / حرقتنا الشمس

فمات الجميع ..

بعد رحيل الجد

بعد قطع النخلة العالية

بعد قطع كل جذورنا الحقيقية

لم يعد ممكناً لتلك الفروع أن تستمر.

الساحر

محمد رجا

تقف وحدك وكأنيك مركز الكون . شمس تضيء كواكب المجموعة الشمسية فتكسبها دفءً ، ونوراً . تعيش داخل الآخرين لأنك تشعر بهم قبل أن يشعروا بأنفسهم . لسانك يتحرك لخدمتهم وفي أعماق منطقة بعقلك تفكر في وجودك . تعمل للتنفيس عنهم ساحراً ولا تخادعهم بالأعيبك (ولكن) عندما يصل السوء إلى كيان أعز وأقرب عصفور إلى قلبك تتحول هينتك الملائكية وجشاً كاسراً يدمر من يقترب من عصفوره لكيلا يفقدها من ذلك القلب الجميل.

إنها ليست بحدوثة تروى في سطور ، وإنما واقع يحياه كل منا عندما يريد الأب حماية ابنته ذات السادسة عشرة ربيعاً ، وعندما تريد الأم حماية ابنها الذي يهيم في طريق يقف بنهايته شبح العمى ، وعندما يريد الأثرياء في سن السبعين استرجاع الماضي عن طريق تمرينات الذاكرة حتى وإن وصل الأمر إلى السحرة وحفلات الخدم . وقد تلتقي كل هذه الخطوط، وذلك منذ محاولة الساحر المعتزل « منصور بهجت » (الأب) إسعاد «شوقية الحفافة» (الأم) بإنقاذ ابنها



«على» من ذلك المصير المحتوم، تاركاً - لا إرادياً- قضية «نور» (ابنته) ، فليجأ «لطفه» (الثرى فى سن السبعين) للحصول على ثمن إحصار «على» وذلك ببيعه «إخناثون» (الحصان البلدى) على أنه فارس عربى أصيل» «لحازم» (حفيد طه الثرى) والذي يقوم بنصب شبাকে حول «نور» ، فيقوم «حموده» (الحبيب الأول لنور) بإنقاذها فى آخر لحظة . وهنا توضع النقاط فوق الأحرف ، فتكون البداية.

لذا فهى ليست بحدوثه تروى ، وإنما صور ونماذج من واقع نحياء ، ولكن لا ندرك أبعاده ، أما ما يفجر هذه الحوتة باعتبارها خيالا سينمائيا يكمن فى تقاطع كل هذه النماذج عند نقطة واحدة. يقرن وجودها بتساؤل مهم ألا وهو:- إلى أى مدى تنجح «نظرية البهجة» فى تصحيح الأوضاع الخاطئة . وذلك فى ضوء إبراز المقصود بتلك النظرية ؟ لتصبح الإجابة ملحة فى ذلك العالم البائس ، والذي امتلأ بالضغوط والمشاكل.

ولكن . ما هى الظروف التى أدت إلى تفاقم تلك المشاكل من حولنا وما الذى يدفع فردا منا لإيجاد سبيل فى التخلص من تلك المشاكل ؟ وهل هى ظروف مجتمعية ، تتبع من عدم الوعى الكامل بوضع كل فرد داخل النظام الاجتماعى ؟ أم ظروف متعلقة بذلك الساحر الفاضل بوصفه معتزلاً؟.

لقد أراد هذا الساحر واصلاح الكون ، وإسعاد البشر ، ولكنه فشل . فشل مع ابنته ، عندما أراد حمايتها ، فصادر حريتها ، حتى لحظة تمردا وانفجارها «منصور حابس بنته ومش كل بنت فارت تتحبس» وكان ذلك بديلاً لاحتوائها عندما سيطر خوفه عليها من مصير صديقتها «ثرىا» (المخطوفة) على شعوره كآب فكاد أن يفقدها . وبالرغم من ذلك قام بتحويل دقة اهتمامه من ابنته المراهقة إلى ابن «شوقية الحفافة» ذلك الطفل الصغير (الجيل الجديد) ضعيف البصر- لدرجة أن أوزته التى يحبها سرقت أمام عينيه نون أن يرى سارقها ، فلجأ «منصور» لخداخ من يمتلك ثمن عملية «على» ببيعه ذلك الحصان البلدى على إنه فارس عربى أصيل ، جاهلاً بأن ابنته كادت أن تكون جزءاً من هذه الصفقة- بل الهدف منها -أما عن «العربى» الصميم الذى يرقد فى بيت فقير من القش على النيل عاجزاً عن إثبات ذاته جنسياً أمام زوجته ، يساعده منصور عن طريق السحر والوصفات «خمس قراميط حية كبيرة سوداء» وعند فشله فى ذلك يلجأ لطريقة

أخرى «دوا خلاصه» ، أمريكا حلت مشكلتك يا عربى» فتكون النتيجة التراجع والاستسلام «لف وتعالى ورايا» فوق مركب خشبى يطفو فوق سطح النيل . وبالمثل حدث مع طه الشرى ، الذى حاول متصور مساعدته فى استعادة ذاكرته عن طريق الألعاب السحرية ليلة عيد ميلاده السبعين ، ولكن دون جدوى . وأخيرا أبرزت التجربة عجز هذا الساحر عن تحقيق حلم إبراهيم السائس « فى شراء «إخاناتون» بعد أن اعتنى به «إبراهيم» أتمنيت من ربنا يبقى عندى فلوسى كتير قوى وأشتري إخاناتون لعم إبراهيم» ولكنه لا يمتلك سوى ذلك الشعور حتى وصل «حازم» (الأمريكى النشأة) لشراء «إخاناتون» بمبلغ وقدره (عشرون ألف جنيه) . وبهذا يفضل ذلك الساحر فى تحقيق أحلامه ، فيتفجر كل شئ من حوله ، فيلجأ إلى الهروب ، متخذاً زاوية بعيدة يرتشف فيها كأس هزيمته ، يفقد وعيه ولا يتذكر فشله «إنت فى السحر مابقتش فورمه» .

عجباً من تلك النفس البشرية التى تريد إصلاح الكون دون أن تدرك أنها أول ما يحتاج إلى الإصلاح فى هذا العالم الكبير ، وعند الاقتناع بذلك نكون قد وصلنا إلى مقدمة «نظرية البهجة» ، ولكى نستطيع الوصول إلى النتيجة علينا أن نطبق تلك المقدمة على اهتماماتنا العامة والخاصة .

كذلك أريد الإشارة إلى ذلك التكامل المحفوظ بين النص والصورة والذى كان سبباً رئيسياً من أسباب كفاءة معالجة هذه الحنوتة البسيطة سينمائياً . فإن تواجه تلك البيئة البسيطة (شوارع ضيقة ، وبيوت صغيرة ، وحجرات فوق الأسطح) نهر النيل يعد هذا دليلاً على أمل فى مستقبل بهيج يتعمقه ذلك الساحر . وكذلك اختيار زوايا التصوير ،والتي أبرزت العلاقة بين العوالم المختلفة ، وتكامل (ذلك التصوير) مع ديكور «صلاح مرعى» مما أبرز هذه العلاقة . وكذلك جاءت موسيقى «هشام نزيه» عنيفة حيناً - عند المفاجأة وارتفاع الخط الدرامى - وهادئة حيناً - لدرجة معالجة الموسيقى المصاحبة لتابلوهات المنوعات الأوربية عند ظهور الساحر بطريقة درامية تتلامح مع فيلم مصرى .. وكذلك يسر مونتاژ «رشيد عيد السلام» على المتلقى إستيعاب فكرة العمل من خلال سرعة تصاعد الأحداث والتقاء الخطوط الدرامية المتفرقة . وتحية كبيرة للكاتب «سامى السيوى» الذى تفهم واقعه وعمل على تأويله فنياً باستخدام الرموز البسيطة والإيحاءات المعبرة . وتحية أخرى للساحر «رضوان الكاشف» الذى أراد إسعاد جمهوره حيث بدأ بتكريم «سعاد حسنى» وصلاح جاهين (بهجة البسطاء) ، وانتهى بوضع مفهوم لنظرية البهجة سينمائياً .

-الساحر «محمود عبد العزيز» (منصور بهجت) الوحيد الذى يصلح لهذا الدور.
 -ظهرت «سلوى خطاب» (شوقية الحفافة) فى ثوب جديد وأداء-طاقة إبداعية جديدة لذلك الجيل والذى يحتاج للمساندة «منه شلبى» (نور) ، «وسرى التجار» (حموده) ، «ميكا» (حازم).
 - ظهر الفنان «جميل راتب» (طه) فى أفضل حالاته الأدائية .
 -أداء بسيط للفنان «محمد يوسف» (إبراهيم) ، و«مخلص البحيرى» (طه) ، «سامى سرحان» (سيد) ، و«سامى مغاوى» (حامد).
 وأخيرا أنظر أيها الساحر إلى عالمك ، لتعلم أن النجاح الكبير لا يأتى إلا بعد فشل ذريع ومحاولة ، فليكن باستطاعتك تحمل ذلك الفشل ، واستعادة ذاتك لتستمتع بلذة النجاح.

فيلموجرافيا رضوان الكاشف

* الجنوبية : روائى قصير .. (١٩٨٤).

* الورشة : تسجيلى .. (١٩٨٥)

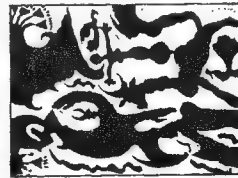
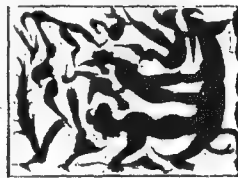
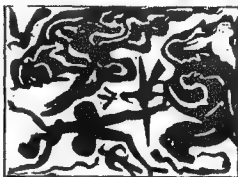
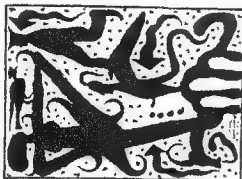
* حياة بائع متجول : تسجيلى .. (١٩٨٦).

* نساء من الزمن الصعب : تسجيلى .. (١٩٩٩).

* ليه يا بتفسح : روائى طويل .. (١٩٩٢).

* عرق البلح : روائى طويل (١٩٩٧)

* الساحر : روائى طويل .. (٢٠٠١).



خيالات فنجان القهوة ديوان



الديوان الصغير



داو ستاشي.. منمنمات جبل النور

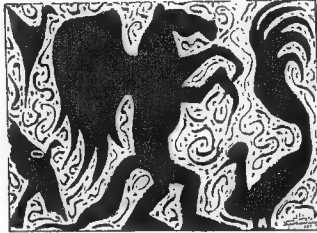
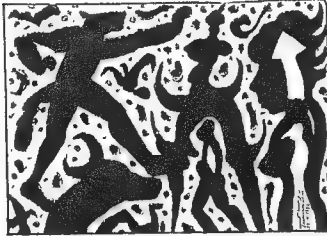
إعداد وتقديم: أ.أ.

أول لقاء به، كان في شارع من شوارع الإسكندرية- أثناء فترة دراستي هناك-عرفته بنفسى وحبى وعلاقتي بالفن التشكيلي بصفة عامة وقنه على وجه الخصوص. اتفقنا على اللقاء مرة ثانية في مرسمه بأبيليه الاسكندرية . بعد هذا اللقاء تكررت اللقاءات بمنزله ومرسمه بالمجمي . كنت أذهب إليه بعد الغروب ، يكون قد انتهى من معظم أعماله -يحب العمل في النهار ، وهذه من الصفات المشتركة بيننا- نجلس معاً نتحاور ونتبادل الآراء، هو بخبرته الحياتية والفنية الكبيرة وأنا بعشقى للأدب والفن، حارل كثيراً بروحه الأبوية أن يحجم من عصبيتى ورفضى لأصحاب المواهب الضعيفة وغيرهم من الموظفين الذين يقفون عقبة فى سبيل إنطلاق الإبداع.

عندما كان ينجح في إقناعى بأن الفن والإبداع الحقيقى يخترق كل الحواجز والعراقيل ، أعود إلى الهدوء قليلا . ساعتها يشرح فى الرسم وأنا بجواره ، أنأمله وأتأمل رسومه وقدرته على الصمود والعمل فى أصعب الظروف .. الآن يجدر بى التنويه والإشارة إلى المراحل المهمة والفارقة فى حياة ومسيرة هذا التشكيلي الكبير:

بدأ فنه بعمل تشكيلات تجريدية مستندا بخبرته فى الفوتوغرافيا ومستخدما الكولاج (القص واللصق) .. ثم انقطع عن الرسم فترة ليعود بأسلوب جديد ويغير اسمه من «عصمت عبد الحليم» إلى «عصمت داوستاشى» ، بعد ذلك اتخذت لوحاته شكلاً جديداً يميل إلى السريالية وربما إلى الدادية، مرحلة مشحونة بالرموز والعناصر غير المنطقية وبألوان قوية اتخذت شكل تلافيف وأرطة .. ثم تحول إلى نوع من التصوف الدينى . داوستاشى كثير التغيير والتحول ويهوى بشكل خاص جمع الأشياء القليلة (الروبايكيا) والتي يستخدمها فى تشكيلاته المجسمة التى تتضمن سفرية وانتقاداً مريراً للعديد من المظاهر الاجتماعية.

ولد داوستاشى بالإسكندرية يوم ١٤ مارس عام ١٩٤٣ ودرس فى التحت بكلية الفنون الجنسية وتخرج بدرجة الامتياز عام ١٩٦٧ . كونه عام ١٩٦٩ (جماعة التحول) ، وهى جماعة مغلقة على مؤسسيها (ثروت البحر، عبد السلام عيد، عصمت عبد الحليم) انتقل داوستاشى إلى ليبيا وعمل أربع سنوات هناك ، من يونيو ١٩٦٩ إلى يونيو ١٩٧٣ ،عمل فى الإخراج والرسم الصحفى وأقام معارضه فى بنغازى . وقبل سفره إلى ليبيا كان قد عمل فى التلفزيون المصرى كمخرج مساعد فى البرامج الثقافية .عند عودته من ليبيا عمل من نوفمبر ١٩٧٣ بوزارة الثقافة مشرفاً على المعارض المراقبة العامة للفنون الجميلة بالإسكندرية (متحف محمود سعيد) ، داوستاشى فنان موسوعى ، كتب السيناريو والقصة القصيرة والشعر والنقد التشكيلي، وقبل هذا رسم ونحت على الأحجار الصلبة ونفذ مجموعة من الأفلام السينمائية المألونة فوق شريط الفيلم الخام أو السابق تصويره بالإضافات الخطية واللونية وبالكشط والخراشبة . وشارك فى مهرجان الفيلم للهواة بطنس عام ١٩٧٥.. وفى عام ١٩٩٣ انتدب من وزارة الثقافة مديراً لمتحف الفنون الجميلة والمركز الثقافى بحى محرم بك، حيث أشرف على تنظيم الدورة الثامنة



عشرة من بينالي الإسكندرية الدولي لفنون دول حوض البحر الأبيض المتوسط . في عام ١٩٩٤ شارك في مهرجان (المتوهجون) بمدينة نانت بفرنسا . أصدر دارستاشي عدة كتب وعدداً كبيراً من مجلة الفنون التشكيلية، كما أشرف أيضاً على مطبوعات أقلام الصحوة . وهناك كتابه المهم عن محمود سعيد (مجلد توثيقي) صدر عن صندوق التنمية ، وكتابه الصغير الجميل عن الراحل المبدع / سعيد العدوي-احتفالية الروح) ،عن هيئة قصور الثقافة . أقام حتى الآن ٤١ معرضاً خاصاً وشارك في عدة من المعارض الجماعية، وتقتني أعماله العديد من الهيئات والمؤسسات داخل مصر وخارجها ، كما أنه حاز العديد من الجوائز وشهادات التقدير ، هذا الفنان الكبير يعكف الآن على كتابة سيرته الذاتية ولقد اخترنا له في (الديوان الصغير) حلقة مهمة من حلقات هذه السيرة الفنية، حلقة عن الرسم واشتباك الفنان مع الحياة.

وجوه داوستاشى

محمود سعيد رائد فن التصوير المصرى المعاصر يعد من أشهر وأكثر من رسم نفسه من الفنانين المصريين ، أبداع بالألوان الزيتية والأقلام بورتريهات له معبرة وليست تسجيلية .. مستلهماً ما فعله الفنان الهولندى «فان جوخ» أكثر من رسم وجوه لنفسه من فنانى العالم.

وما من فنان إلا وقد رسم لنفسه أكثر من صورة ، غالباً فى حالات وتحولات خاصة وهناك فنانون تخصصوا فقط فى رسم الوجوه لغيرهم .. ويختلف الرسم الصحفى للوجوه عن رسم الوجوه فى اللوحات الفنية أو حتى فى الدراسات التى تعتمد على وسيلة من وسائل الرسم ، فالرسم الصحفى للوجوه ، بكل ما فيه من قيم فنية فهو إما رسم كاريكاتيرى فيه كثير من المبالغات أو تسجيلى بحت ، أما الرسم الفنى فلا بد أن تتكامل فيه القيم الجمالية والتعبيرية معاً.

وقد رسمت وجهى فى حالات مختلفة من المرأة مباشرة وأحياناً من الذاكرة . كما رسمنى كثير من أصدقائى الفنانين ، والنتيجة هو وجه واحد وليس وجوها مختلفة وإن تنوعت التعابير أو المعالجات الخطية ، والقيم الفنية ، والحالات النفسية ، والدافع عند الفنان لرسم وجهه دافع غير عادى .. بمعنى أنه لابد وأن يكون فى حالة شعورية خاصة جداً تدفعه ليسجلها وهذا ما يوضحه التنوع فى الوجوه التى رسمتها لنفسى .. فكل رسم منها يمثل حالة مختلفة عن الأخرى.

وفى رسم الوجه الإنسانى .. فن مصرى عريق ولعل أشهر الرسوم فى هذا المجال هو مجموعة وجوه الفقيوم فى العصر الرومانى .. طبعاً بعد رسوم الوجوه الرائعة للفنان المصرى القديم.

ومن أبرع رسامى الوجوه فى مصر الراحل الكبير محمد ناجى وكان يستخدم الأقلام الملونة فى تسجيل ملامح الناس فى كل مكان يذهب إليه ليستخدم هذه الرسوم فيما بعد فى إنجاز لوحاته وفى الوقت الراهن فإن الفنان جورج البهجورى يعد من أبرع رسامى الوجوه بأسلوب تعبيري قوى.

وتأتى وجوه الفنان الكبير بىكار بلمساتها الرومانسية من أجمل الوجوه التى رسمها فنان مصرى لشخصيات عامة وخاصة لسيدات المجتمع . ولكن أشهر رسامى الوجوه فى مصر هم الرسامون الهواة الذين يجلسون فى الشوارع لرسم وجوه زبائنهم من صور فوتوغرافية لقاء مبلغ بسيط باستعمال حرفية النقل المباشر دون الإهتمام بإبراز ملامح الشخصية وروحها.

البداية ١٩٦٢-١٩٦٦

إنقازن الرسم يعتبر أساساً مهماً فى تكوين مهارات الفنان والرسم يعتمد على الخط فقط الذى يعبر به الفنان عن الموضوع ولابد أن يمتاز بالدقة فى التعبير والحيوية ، والتقاط أهم خصائص الموضوع الذى يرسمه الفنان .. موديل أو منظر .. أو حتى تكوين من الخيال.

وقبل عام ١٩٦٢ وهو عام التحاقى بالدراسة الأكاديمية بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية .. كان الرسم من أكثر الوسائل الفنية التى حرصت على تعلمها . ومن أجل ذلك التحقت برسم الفنان السكندرى

الكبير سيف وائل ولكنى لم أستمع خوفاً من أن أصبح نسخة مكررة منه ، كما حدث لمعظم من تعلم على يديه .

وفى هذه السن المبكرة كنت شغوفا بإرسال ما أرسمه إلى صفحة الهواة فى مجلة صباح الخير الوليدة « نادى الرسامين » التى نشرت لى كثيراً من الرسوم بعضها كاريكاتيرية ولكنى توقفت عن إرسال رسوماتى للمجلات بمجرد التحاقى بالدراسة بكلية الفنون وانشغالى برسم الموديلات المختلفة وعمل الكروكيات للمشاريع النحتية مجال تخصصى . ومن أجمل ما رسمت كانت تلك الاسكتشات السريعة التى رسمتها للناس فى المقاهى والأماكن العامة دون التقيد بالتعاليم الأكاديمية التى لم أكن أميل إليها أثناء دراستى رغم أهميتها لمن يتعلم الفن .

ومن البداية تعلمت أن لا أتوقف عن الرسم مطلقاً فهو التمرين الأساسى لتنمية مواهب وقدرات أى فنان .

وأتعجب من شباب يمارس العمل الفنى ولا يهتم بالرسم ولا يمارسه وهو بمثابة القواعد الأساسية التى يجب أن يتعلمها أى ممارس لفنون التصوير والنحت والطباعة والعمارة وحتى فى الاتجاهات الحديثة كالأعمال المركبة وغيرها .. الرسم هو روح الفن والقاعدة الأساسية التى ينطلق منها الفنان فيما بعد... وتعريفى على أى فنان يبدأ من تعرفى على رسومه ومقدرته فى الرسم ثم كيف يستطيع أن يحول هذه الخبرة أو البراعة فى الرسم إلى قوة إبداع تبرز الملامح التعبيرية والجمالية للموضوع الذى يرسمه لأن براعة الرسم قد تقف عند حدها ولا تستطيع أن تتحول إلى عمل فنى فليس كل رسم جيد عملاً فنياً بالضرورة..

التكوين ١٩٦٧

إن الفضل فى تنمية موهبتى فى الرسم كان لعلى مصطفى كمال إبراهيم الذى شجعنى كثيراً وأمدنى بأدوات الرسم ، ورغم ذلك لم أرسمه حتى الآن .. ولكننى رسمت جدتى كثيراً فهى التى شكلت تكوينى . منذ البداية حين تركتنى أمارس هواياتى الكثيرة بحرية . فالفنان يحتاج إلى من يكتشف موهبته ويدعمها ويشجعه على الاستمرار فيها .. وفى عام ١٩٦٧ اكتمل تكوينى الفنى وإن لم يتبلور بعد شخصيتى الفنية وهو عام تخرجى فى كلية الفنون التى لم أرغب فى الاستمرار بها لتعارض ما كانت تقدمه لى مع طموحاتى فى الانطلاق الفنى ، وفى هذا العام أقمت معرضى الثانى (المعرض الأول عام ١٩٦٢) وشمل معظمهما أنجزته من رسم وتصوير ونحت خلال السنوات الخمس الدراسية أثناء وجودى بالكلية . ولكن هذا المعرض لم يحتو على أى عمل قمت بتنفيذه أثناء الدراسة فغالبا ما كنت أحطم وأمزق هذه الأعمال المفروضة على قرضاً .

وقد كتب حول معرضى هذا الناقد «شارل شميل» «لجريدة اليوميه إيجبت ١١ / ٥ / ٦٧ يقول : (هكذا يعبر الفنان الشاب ذو الـ ٢٣ عاماً بفرشاته وغناه -عن حالة الهيام الروحى المزوجة بالشك تلك

هى الفدية التى يدفعها لشبابه ، وإذا كان الفنان لم يتمكن بعد من أدوات عالمه فهو رسام جيد ومن رسوماته -بالقلم تتميز أعماله بالخط النقي).

وفى هذا العام ١٩٦٧ حدثت النكسة التى تركت بصماتها على جيلنا كله حتى الآن .. وأفقدتنا الثقة فى كل شئ .. وأصبحنا جيل النكسة وهو الجيل الذى تجرع كثيراً من الآلام والمحن .
لقد كنت شغوفاً برسم الوجوه المحيطة بى بخطوط بسيطة تجمع بين ملامح الشخصية وروحها .. وغالباً ما أبدأ رسمى بالعينين ثم أسجل بقية الملامح وانتهى بالخطوط الخارجية للوجه وهناك من يرسم الخطوط الخارجية العامة للوجه وينتهى بتفاصيله الداخلية.

المولد ١٩٦٨

هذه الاستكتشات السريعة التى رسمتها بنهم فى مولد السيد البدوى بطنطا فى أكتوبر ٦٨ تندرج تحت أحد تصنيفات فن الرسم حيث تمثل الخطوط المختصرة السريعة للحدث القائم .. الذى أستطيع فيما بعد أن أصوغ منها أعمالاً فنية وقد أفادتني دون شك .. كل الموضوعات الشعبية الخفيفة التى رسمتها .. والرسم السريع يعد تمريناً جيداً للفنان لأن الأصابع المسكة بقلم الرسم تنقل ما تراه العين فى لحظة .. أو ترجمه اليد إلى خطوط .. عيناك تنظر للموضوع ويدك ترسمه بتلقائية وبساطة .
فالرسم هنا تمرين وفى نفس الوقت تعبير ذاتى وهو أيضاً نوع من التسلية أو المتعة كمن يجلس إلى آلة موسيقية ويعزف لنفسه .

ومجموعة رسوم المولد هذه من أهم ما أحتفظ به من أعمالى لقوتها وشموليتها .. ومن أهم الفنانين المصريين الذين سجلوا مظاهر حياتنا الشعبية الفنان محمد ناجى الأب الحقيقى للفن المصرى المعاصر وأبرز الرسامين المصريين إطلافاً وما تركه من رسوم يعد كنزاً حقيقياً ودراسة عميقة لحياتنا الشعبية بكل مظاهرها وكان يعنى فى رسومه بدراسة الموضوعات التى يرسمها ولم يكن يعرض رسومه هذه على أحد مطلقاً أثناء حياته فمنها كان يستمد لوحاته وموضوعاته . ولم نعرف رسوم ناجى الشعبية إلا بعد أن توفى عام ١٩٥٦ وقدمها سعد الحادى زوج شقيقته الفنانة عفت ناجى فى كتاب مهم .. أما زميله الفنان راغب عياد فقد كان بارعاً فى رسومه الشعبية التعبيرية وكانت فى حد ذاتها عملاً فنياً متكاملاً .. وكان يضيف اللون إلى الرسم فيحولها إلى لوحات جميلة للحياة الشعبية فى مصر سواء فى الريف أو المدن وأماكن العبادة والهدوء والمقاهاى .. الفنان الصادق فى رسالته والمتمكن من موهبته .. لا بد وأن يرسم ببشئته وأن يستمد منها موضوعاته وهكذا نرى الفنانين الأجانب مغرمين برسم الموضوعات الشعبية المصرية واستلهاها فى أعمالهم.

زمن التوجهات

١٩٦٨

فى إبريل ١٩٦٩ كتب الأديب فتحى الأبيارى بجريدة أخبار اليوم عن معرضى -الحرب والمعركة-

(هذا هو المعرض الثالث للفنان حيث قدم فيه أعمالاً تركزت في معالجة قيم تشكيلية مستفيدة من التراث المصرى القديم فى مجموعة من التكوينات الحرة التى تشتمل على وحدة أساسية هى مفتاح الحياة إلا أن أعماله المعروضة عن الحرب والمعركة- تعد رد فعل طبيعياً لفنان عايش أحداث يونيو ٦٧.

كان الزمن زمن التوهجات فى كل شئ .. كنا مجموعة من شباب تلقى وتناقش ونبدع طوال الأربع والعشرين ساعة .. عيد السلام عيد الذى رسمته فى ثلاثة رسوم سريعة متعاقبة وهو يرسم إحدى لوحاته جالساً على أرضية مرسىه .. رأفت صبرى الذى يرسم بتلقائية وفطرة ويتلخصصات تجريدية .. والفنان العراقى جاسم الذى التقيت به بعد ذلك فى ليبيا وكنا نخرج معاً للرسم فى الجبل الأخضر.

فى ظل النكسة وحرب الاستنزاف ومعظمتنا تم تجنيده .. كنا أكثر شباب مصر توجهاً ورغبة فى الإبداع والتعبير لذلك تعجبت مما كتبه الناقد نبيل فرج فى جريدة المساء ١٧ / ٥ / ١٩٦٧ حول معرضى الثانى حين يقول (وكثيراً ما يرسم الإنسان- أجمل الكائنات- متآكل الأطراف وسط الظلام) ، ومشوها ، لكى يستنتج منه العذاب والمأساة من القرار) فهل كنت فى هذا الزمن الميكرو أستشعر الهزيمة التى منينا بها وهزتنا ورغم ذلك لم تتمكن من أن تطفى توهجاتنا الإبداعية وحتى الآن.

صحيح لم أذهب للحرب ، وعاذ بعض زملاى من الحرب ما بين محطم نفسياً .. أو بطل .. أو إتهامى .. ولكننا جميعاً لم نتج من الاستنزاف والدمار الذى حل فى نفوسنا .

وأطلقنا على أنفسنا «جيل النكسة» معظمتنا الآن وصل إلى نهاية الطريق بشكل أو بآخر .. وعليه أن يزن حياته كلها فى كفة .. والفن الذى بدأناه فى زمن واحد .. فى كفة .. أيهما هو الأبقى .. لقد تلاشى الناس .. كل الناس .. وقيت وستبقى رسوماتهم وخرشياتهم .

الفنانون

١٩٦٩

فى الإسكندرية .. أجد عالمى .. أصدقائى الفنانين الذين كونت معهم جماعة فنية باسم- التحول -ثروت البحر -عيد السلام -عيد- رأفت صبرى وكان هناك شاكر المعداوى وعبد المنعم مطاوع ذلك الفنان المتوهج الذى كان يبيت فى مرسى الضيق فوق سطح المنزل الذى تسكن به أسرته .. حين يأتى من كفر الشيخ فى زيارته المتتالية للمدينة التى تخرج من كلية الفنون بها عام ٦٥ .. نسهر معاً للصباح بلقى أشعاره الحزينة الرقيقة ، ويحكى لى أحلامه الجميلة وكيف التقى فيها ببيكاسو وكبار فناني مدرسة بارس وكيف يعاملونه باحترام ومحبة .. ومطاوع واحد من أبرز الرسامين ، صاحب ريشة سلسلة شاعرية وملهم بلبله والأجيال التالية ، وقد نجحت فى أن أجمع جميع أعماله وأنظم له معرضاً شاملاً باسم جماعة التحول وأن أطبع أشعاره بعد ذلك تحت عنوان «لزومية الصمت» مزينة برسوماته ، وقد تعلمنا جميعاً منه ، قبل أن يموت فجأة عام ١٩٨٢ حين بدأ يلكر فى الاستقرار والزواج.

كنا نقضى معظم ليالينا فى مرسى عيد السلام عيد .. غرفة ضيقة بأسفل العمارة التى تسكن بها

أسرته .. نرسم ونخريش ونبدع أعمالا مشتركة وفي الفجر نتجول فى شوارع وأزقة الاسكندرية الجميلة فى ذلك الزمن .. حتى أنه كان يحلو لنا زيارة المقابر ، أو شاطئ البحر ، قبل أن تستيقظ المدينة ، لنفتقر كل منا يحمل رسوماته وأحلامه ونذهب لننام فى انتظار ليل آخر .. كانت الإسكندرية هى باريس الفن فى عالمنا وقتئذ .. ولكنها ضاعت الآن واختفت .. أم ترى نحن الذين تغيرنا وتبدلت أحوالنا وضعنا ؟ .. لقد شاخت الإسكندرية الآن وتحولت .. حتى التجديد والإحياء الذى تم فيها له روح قاهرة استهلاكية .. ليس نابعاً من الروح السكندرية الأصيلة .. تلك الروح التى ضاعت الآن إلى الأبد .. والتى ظلت تهيم على مدينتنا منذ نشأتها وحتى نهاية الستينيات من القرن الماضى .

الكف بداية الحقيقة ١٩٧٢

مجموعة الكف (حوالى ٦٠ رسماً) رسمتها على مجموعتين من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٣ (بالقلم الجبرج الجاف والفلوماستر الأسود والرايدينجراف) وهو قلم مخصص للرسم الهندسى أستعمله فى الرسم لدقة خطوطه .

تعد هذه المجموعة هى البداية الحقيقية لشخصيتى وهويتى الفنية التى عرفت بها بعد ذلك .. وكانت كل أعمالى الفنية فيها من تأثير الفنون المختلفة حضارية أو معاصرة .. ولكن بداية من هذه المجموعة أصبحت لى لغة تشكيلية خاصة بى ، أعبر بها عن كل ما أريده .. ويعرف الآخرون رسومى بمجرد رؤيتهم لها ولا أدرى هل هذه ميزة أم لعنة ، لأنه فى أحيان كثيرة فيما بعد كنت أختنق خوفاً من تكرار أسلوبى هذا . فأهرب إلى التجديد ومزيد من البحث .. وتعتمد مجموعة رسوم الكف على رسم كف ووجه الإنسان فى خطوط كثيفة متقاطعة ثعبانية مكونة من تلافيف كثيرة متشابكة وقد عرضتها بالإسكندرية مع قنايل المثال الكبير محمود موسى فى مايو ١٩٧٤ وأعلنت وقتها أنني لن أقيم معارض أخرى لعدم جدوى المعارض ولكنى لم أعلن أنني سأتوقف عن الرسم وهذا ما فهمه الجميع وكتب الناقد الفنان الكبير حسين بيكار يقول انتحار فنان أو إضراب حتى الموت) وذلك بجريدة الأخبار ٣١/ ٥ / ١٩٧٣ . والحقيقة إن مقال أستاذنا بيكار شجعنى على أن أستمّر فى إقامة المعارض ولكن هذه المرة فى القاهرة حيث وسائل الإعلام والنقاد ومقتنبي الأعمال الفنية .. فقد أصاب الإسكندرية منذ ذلك الوقت تدهوراً فى جمهور الفن بها منذ أن هجرها الحجاجات ، ومنذ ذلك الوقت ومعارضى تقام أولاً فى القاهرة ثم أقيمها بالإسكندرية بناءً على دعوة من قاعة عرض .

- (طوال عام ١٩٨٨ قمت بإعادة رسم عشرين لوحة من رسوم الكف بالألوان الزيتية على مساحة ٨٠ × ٦٠ . وعرضتها مع الرسوم الأصلية فى معرض بنفس العنوان «الكف» فى قاعة سلامة بالقاهرة أفتتحه د. أسامة الباز أول فبراير ١٩٩٩ وأهديته إلى الفنان الكبير بيكار الذى طلب منى أن أطيح رسوم الكف فى كتاب مستقل وقد أفعل ذلك وأضّم للرسوم كل ما كتبه بيكار عن أعمالى الفنية ونشره بجريدة الأخبار) .

الثلاثيات ١٩٧٢

انتهى التوأم سحر وسامية .. أوجدتا فى رسوماتى إيقاع الثلاثيات وكذلك لزومية التكوينات المتماثلة (السميترية) وقد رسمتها كثيراً .. وغالياً وهن فى مكان القلب عندي.

وفى فن الرسم توأمية كذلك، نجدها فى الظل والنور وهما اللذان يتم بهما خلق الحيوية فى الرسم نتيجة تباينهما .. وفى الرسم كذلك يجب استخدام الفاتح والغامق أى العلاقة بين سطح الرسم والوسيط الذى يتم الرسم من خلاله وكانوا فى عصر النهضة يستخدمون طريقة السن الفضية إذا كان يرسم به على سطح ورقي مغطى بطبقة من الزنك الأبيض فيحدث خطأً رمادياً دقيقاً وشديداً للوضوح ليعطى تأثير الإضاءة المخدوشة .. وقد استخدم فى الرسم خامات مختلفة كالطباشير الأحمر والأسود والقلم الرصاص والفحم والرسم بالريشة وأكبر الثلاثيات هى القلم والورقة .. ظل ونور .. يد وعين .. فنان ومتلقي .. عناصر متماثلة داخل الموضوع المرسوم وهذا ما أفعله كثيراً أو تراه فى مجموعة هذه الرسوم .. الطفلتين .. اليمين .. القليلين .. والثلاثيات فى الأعمال الفنية يمكن أن نرصدها فى كثير من الرسوم القديمة والحديثة وهى تكسب الرسم ثراءً وتخلق داخله حواراً وعلى كل حال ، لم تظهر فى رسومي الثلاثيات بقوة إلا بعد أن أنجبت لى زوجتى ابنتى التوأم سحر وسامية فأصبحت لا أرسُم ثنائيات فقط .. بل أقتنى من كل شئ اثنين دائماً إن أمكنتنى ذلك.

إذا تأملنا مفهوم وأبعاد الثلاثيات فى حياتنا .. سنجد أنها أشبه بقانون صارم يحكم معظم الأشياء ويخلق هذا التوازن والاتساق الحياتى فانظر إلى الليل والنهار .. النار والماء .. الأرض والبحر .. الشمس والقمر .. الرجل والمرأة .. الشمال والجنوب .. الشرق والغرب .. العقل والقلب .. الأبيض والأسود .. الخير والشر .. النوم واليقظة .. إلى ما لا نهاية لهذه الثلاثيات التى تحكم حياتنا .. فهى أيضاً فى الفن تؤدى نفس الدور البناء الموجود فى الواقع وأيضاً فى الخيال.

الحرب والسلام ١٩٧٣

عشت حياتى كلها وحتى الآن ما بين حرب وسلام .. على المستوى الخارجى فى علاقاتى بالناس والمجتمع وعلى المستوى الداخلى بين ما أريده وما لا أريده .. وعلى رأى شكسبير (أكون أو لا أكون) وجبلنا عاش عمره كله فى ظل الحروب وداخلها .. فقد ولدت فى الحرب العالمية الثانية (١٩٤٣) وعندما بدأت الرسم وفهم العالم حولى عاصرت حرب (١٩٥٦) وشاهدت طائرة للعدو تحترق وتسقط فى ميناء الإسكندرية وكنت أفرج على المعركة من فوق سطح منزل جدى بشارع وكالة الليمون بالجمرى .. وعلمت فى اليوم الثانى أنها سقطت فوق شياطين الأنفوشى .. وكنت أرسُم وأكتب الشعارات وأفرشها فوق السطح متخيلاً أن الطائرات المهاجمة سترها وعاصرت النكسة اليعينة (١٩٦٧) ولم يتم تجنيدى لأبى الابن الوحيد لأبى لذلك لم أشارك فى أية حروب عسكرية .. وإن كانت حياتى كلها حروب مدنية مستمرة .. وعاصرت حرب الاستنزاف حتى نصر أكتوبر ١٩٧٣ .. فهل توقفت الحروب بعد ذلك؟

لقد اشتعل العالم كله بالحروب والتفكك والضياح وظهور نزعات ديكتاتورية لم تظهر من قبل تحت

عناوين (النظام العالمى الجديد) و(الإنترنت) و(الشمولية) و(ما بعد الحداثة) وأصبح السؤال المهم الآن .. هو من سيحكم العالم مع بداية القرن الواحد والعشرين .. إنه حاكم كالوحوش الأسطورية اسمه (العملة) أو (الأمركة) رسمت كل هذا وما زلت أرسم إرهابات هذه الحروب الداخلية فى ذاتى والخارجية فى محيط بلدى والعالم .. وكنت دائما ميالا للسلام ومع السلام .. ورسومتى كلها تدبى القوة والعدوان والبطش والغباء وهى دائما مع الإنسان أعبر عن أحلامه ومعاناته وطموحاته ورغبته فى سلام عادل أعتقد أنه لن يتحقق أبدا .. وإذا نظرنا لما يحدث فى فلسطين المحتلة سنرى هذا اللامعقول متحققاً .. فرض طائفة دينية على دولة فلسطين واحتلالها وطردها أهلها وقتلهم بحجة أنها أيضا أرضهم أو كانت فى قديم الزمان وهذه الطائفة هى التى أصبحت قوة غاشمة يباركها ويدعمها العالم كله .. والفلسطينيون وحدهم يموتون كل يوم.

إنها حرب دائمة تدل على غياب البشر وتعاميه عن رؤية الحق والسلام.

وجوه فى الطريق ١٩٧٤

ما أكثر الوجوه التى نلتقى بها .. فإن سجلها الرسام بريشته .. فليس معنى ذلك أن تبقى فى ذاكرته .. فكثير من الوجوه التى رسمتها نسيت أصحابها ، بعضهم قد أكون التقيت به لقاءً صابراً .. وآخرون عرفتهم لزمن طويل.

وجوه بداية السبعينيات من ليبيا عندما كنت أعمل هناك، ووجوه آخر السبعينيات من مكة حين سافرت للعمل هناك وهى كلها وجوه مصرية .. وفى رسم الوجوه تظهر براعة الرسام وموهبته وخبرته فى استخدام الخطوط واللعب بها لإظهار تعبيرات الوجه ودقة الملامح الشخصية وتمييزها وكلما كان الرسم بخطوط بسيطة موجزة .. كانت النتيجة مبهره .. استخدمت أساليب تقنية مختلفة .. الوجه المعقد الذى رسمته من الذاكرة للفلاح بإسلوب بنائى .. البروفيل الجانبي مزجت فيه التحليل الخطى مع الحالة النفسية للشخص والرسم الذى اعتمدت فيه الخط النقي أقرب للواقع أما الوجوه التى أبرزت فيها الظل والنور فهى تظهر بقوة تميز ملامح الشخصية وهكذا.

المهم أنها بريشة فنان واحد ، وخلال عصور التاريخ المختلفة تنوعت الأساليب فى فن الرسم ففى العصر الحجرى أقدم الفنان على أحاسيسه الطبيعية ذات القوة السحرية ، والشعوب البدائية والتى يوجد فى عصرنا الحالى مواهب مماثلة فتستخدم الخط الساذج الفطرى المعبر ، وفى العصر الحجرى الحديث عصر الفلاحة والزراعة كان الميل للخط الهندسى الرمزي شائعاً كما فى رسوم مصر القديمة والعراق وجاء الفنان الإغريقى ليستخدم خطوطاً واقعية رقيقة، وفى العصور الوسطى كانت خطوط الفنان دقيقة تستدعى الحالات الإنفعالية وفى عصر النهضة عندما ظهر الورق وبعد ذلك القلم الرصاص انطلق الفنان بلا حدود إلى أن حقق الرؤية الفنية الجامعة فى العصر الحديث.

الأسهم ١٩٧٥

مجموعة عجيبة قمت برسمها ثم عرضتها فى يناير ١٩٧٥ بالقاهرة ثم بعد ذلك بالإسكندرية وأطلقت عليها اسم «السهم» «وأنا أعطى لكل من معارضى «أسما» ولكل من لوحاتى ورسوماتى «أسما» وأدون بيانات العمل الفنى (مقاسه والحامة) . وأقوم بتوثيق كل هذا بكتالوج المعرض الذى يأخذ المشاهد مجاناً ليقدف به بعد خروجه فى سلة المهملات .. نقيم معارضتنا ثم ينساها الجميع بعكس الشاعر ، أو الأديب ، أو السينمائى ، أو المسرحى ، أو الصحفى ، أو رسامى المجلات والجرائد حيث يحتفظ بإنتاجهم ، وقد يعاد طبعه مرات كثيرة بعد ذلك.. أما المعارض فتقام لتنساها بعد ذلك.

«السهم» دلالة معاصرة أخذتها من سهم إشارة المرور التى تقول لك- اتجه إلى هذا الطريق- ممنوع الاتجاه فى هذا الطريق «السهم» عندى أيضا يقول أشياء كثيرة تتعلق بما يتفاعل ذاتياً داخل الإنسان يذهب أو لا يذهب .. يصعد أو لا يصعد .. هذا الاتجاه أو الآخر أفضل .. قد تحاصره السهام من كل جانب وتبقيه عاجزاً .. أو قد تدفعه إلى اتجاه واحد مجرد ولا قدرة له على الإفلات .. وهكذا .. طبعاً مزجت الأسهم بالأشكال الشعبانية المعقدة والدوائر والقلوب ونقط الدم أو الدمع ، وأصبحت كل هذه الرموز من مميزات أعمالى الفنية التى أعتقد أنها فعلاً إبداعات عجيبة جديدة لم يمارسها قنان من قبل ولا أدرى كيف خرجت من بين أصابع يدي وأى دافع جعل ريشتى تخلق هذا العالم الإنسانى الشديد التعقيد والحساسية . ولكنها فى المقام الأول أعمال تشكيلية متكاملة فاستخدامى لهذه الموتيقات) فى المقام الأول لخلق الإيقاع الجمالى فى اللوحة التى أرسما ومن خلال ذلك يأتى الموضوع الكامن داخلى. إننى حين أمسك الريشة أو القلم أو الفرشاة .. أنطلق دون أن يكون فى ذهنى تخطيط كامل لما أريد رسمه ربما أختزن رؤية ضبابية أو خطأ ما غير واضح أو لا يكون لدى أى شئ .. وأجعل الخط الأول هو الذى يقودنى إلى بقية اللوحة .. إن خلق اللوحة فى ذاتها هو المتعة الإبداعية ثم يأتى بعد ذلك إشكاليات المضمون وعلاقته بالشكل .. إن المضمون هنا تراكمى شامل وليس منفصلاً فى لوحة واحدة بعيداً عن اللوحات الأخرى.

زمن الشيخ إمام ١٩٧٧

للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية ، وطبعاً السياسية ، تأثير أساسى فى تشكيل وجدان الفنان وإبداعاته .. ولم أكن يوماً ما منفصلاً عن هموم ومشاكل بلدى .. ولكنى قضت أن أنضم إلى حزب الفن عن أى حزب سياسى آخر وحزب الفن هو أكثر الأحزاب ثورية وفاعلية وتعمل جميع الأحزاب السياسية له ألف حساب سواء كان هذا الفن كلمة أو بيت شعر أو لوحة أو مطرباً كالشيخ إمام وشاعراً فذاً ابن بلد أصيل كأحمد فؤاد نجم .. وقد صادفنى الحظ أن التقي بالثنين مرة واحدة فقط. الشيخ إمام فى حفل ببيت أحد الأصدقاء وقد جمع صفوة المثقفين من القاهرة والإسكندرية وفيه قابلت يوسف إدريس ورسمت له «بورتريه» أهديته له فى لحظتها أما الشيخ إمام فقد رسمت له أكثر من

بورتريه .. أهديته واحدا منها بعد أن وضعته فى إطار مناسب .. أما نجم فقد زوته مع صديقى الصيدلى عبد الحميد حبيبه وكان نجم مريضا فى شقة أحد معارفه بالاسكندرية ولم تكن الظروف تسمح بأن أرسمه .. ولكنى واثق من أنى ملتقيه يوماً ما وستصحو ريشتى من جديد لتسجل له مجموعة رسومه يشرفنى أن أعجزها لذلك الفاجومى الرائع.

كنت فى ذلك الزمن .. زمن الشيخ إمام أمسك بالريشة والورق وفى حالة إبداع متواصل .. والبلد يغلى فى حالة تحولات متتالية .. وأشعار نجم التى يغنيها أمام نتناقلها بواسطة أشرطة الكاسيت كتبى شعبى عارم سوف يتصاعد حتى أوائل الثمانينيات حين تتغير اللوحة والألوان والأشعار والناس.

ويظل زمن الشيخ إمام حميماً ومبهجاً لكل من أحب مصر ويؤكد أن الفن الأصيل ينبع من الناس إلى الناس ويخلد فى وجدانهم مهما عومل بالتعتيم الإعلامى .. والفن المصطنع الذى يفرض على الناس .. يموت لحظة ولادته .. ولا تعيه الذاكرة البشرية .. هذه بدايات معروفة .. والمهم فى الموضوع هو أن يكون الفنان نبضاً للناس والحياة المحيطة به .. وليس نبضاً للسلطة أو الحاكم .. فالسلطة نظرتها للحياة محدودة وأهذائها معروفة وأساليبها مفروضة على الناس الذين يملكون الوعى الحقيقى للأمور وكان إمام ونجم هما هذا الوعى فى ذلك الزمان.

العاصمة ١٩٧٧-١٩٨٤

العاصمة عندى وستظل أبداً هى الإسكندرية تاريخياً وفنياً على الأقل . أما القاهرة التى نطلق عليها مصر .. أم الدنيا .. فهى عاصمة من نوع آخر اسميها عاصمة المحترفين .. الفنان فيها يأخذ قبل أن يعطى وغالباً لا يأخذ شيئاً .. أقصد لا يعطى شيئاً .. فالفن الإستهلاكى لا قيمة له فى نهاية الأمر . وكان هذا حالى دائماً .. لم أأخذ من الفن غير شهرة عريضة يرفض أى بنك تحويلها إلى رصيد .. لأسحب منها وقت الحاجة.

صحيح انتقلت ببنى إلى القاهرة وبقيت روحى وطبيعتى سكندرية ، لذلك إقامتى ، ورسمى ، وأسرتى .. ولكنى أحببت القاهرة من مجموعة أصدقاء راعين كثير منهم لم أرسمه بعد .. أما أكثرهم روعة وثقافة وطرافة وأستاذية فهو حسن سليمان .. فإذا قلت القاهرة فقل حسن سليمان .. بكل شئ فيها وقد تعلمت منه كثيراً ، ورغم أن طريقته ومنهجه الفنى وأسلوبه فى الرسم يختلف عن طريقتى ومنهجى وأسلوبى فى الرسم فإن ارتباطى به فنياً وإنسانياً يتجاوز الصداقة والتلمذة العادية.

حسن سليمان من أبرع الرسامين المصريين وهو كما يهتم بالخط اهتماماً كبيراً ، يهتم أيضاً بالظل والنور اهتماماً أكبر .. وقدرته هى أن يحول ما يرسم إلى نغم قاهرى ساحر فيه عمق الشرق وفلسفته.

وتعرفت من خلال حسن سليمان على مجموعة رائعة من الأصدقاء منهم نبيل نعيم بقصصه القصيرة ورواياته الساحرة وبزوجته الفنانة سوزان المصرى التى تحول الفضة والذهب إلى قيم جمالية رائعة فى صياغة الحلى النادرة .. فجات هذه الرسوم معبرة عنهم.

ولو كتبت عن أصدقائى القاهريين للمآت مجلدات تشبه مجلدات وصف مصر .. منهم عمالقة العاصمة ونبضها الحقيقى.

وقد تعرض حسن سليمان أخيرا إلى هجمة عنيفة من المقربين إليه وخاصة من الفنان القدير زهران سلامة الذى طبع كتيباً مهماً أخذ فيه حسن سليمان كنموذج لفنان أنانى يحطم الآخرين ، ولا يتورع عن إدانة كل الناس ، ومدح ذاته البطولية وعرض صوراً فوتوغرافية نقلها حسن كما هى ووقعها وهى صور لفنانين آخرين لا يصح الأخذ منها .. واشتعلت معركة لم يصب فيها حسن سليمان بشئ كالعادة .. فأصحاب الحق هم دائماً المصابون .. ولكنه مهما قيل عنه سيظل علامة فارقة فى حياتنا الفنية .. وستظل أيضاً وجهة نظر زهران سليمة وصحيحة فهذه هى العاصمة .. صراع دائم بين كل الأطراف .. والقضايا فى الغالب أنانية ولا تحسم إلا لصالح المصلحة الكبرى التى تقول (على كل الأمور أن تظل مستمرة كما هى).

مصريات ١٩٨٧

تترامك لدى قصاصات من الورق الأبيض الصالح للرسم فاحتفظ بها إلى حين ميسرة .. لأخطئ فوقها ترسيمات وخواطر خطية مختلفة الأشكال ومتشعبة الاتجاهات إلا أنها كلها تقع تحت عنوان واحد وهو (مصريات) أيا كان ما يعنيه هذا الاسم من عمق ، وتراث ، وتنوع لخياالات بشر عبر ما يزيد على سبعة آلاف عام مارسوا هذه الخريشات على كل أنواع الأسطح بكل أنواع الحامات .. وهذه الخطوط ليست مشاريع لوحات أو إرهابات لأعمال متكاملة أحققها مستقبلاً .. ولكنها قصاصات مستقلة بذاتها فى الغالب أحتفظ بها .. قليلاً منها أعرضه أو أنشره .. وإن كنت أهدى بعضها لمحبي فننى .. إن أهم ما يشدنى فى أعمال أى فنان هو الإطلاع على مثل هذه القصاصات أو الخريشات فهى التى تكشفه وتحدد درجات وعيه بالفن وبراعته فى تحقيق هذا الفن وثراء عالمه أو أبعاد أفكاره وخيالاته .. دعى أشاهد فريشاتك على أى ورق مهمل تحت ، يدك أو حتى فى كراسة مذكراتك ، أو دراستك .. أقول لك من أنت .. ونفس الشئ يمكن أن يحدث لى .. أنظر إلى رسومي هذه وأخبرنى من أكون .. أحب رسم الأوضاع المصرية القديمة ، والمآذن ، والطيور ، والحيوانات .. أرسم الأكف والشعابين واليمون المبحلة .. أجعل الكتابات إطارات مزخرفة والنقوش أسطح متماوجة .. ويرد الظل من ناحية على النور فى الناحية الأخرى والسطح الأبيض على السطح المخريش بالخطوط ، والبقع السوداء تتناثر هنا وهناك لتحقق التوازن البنائى للرسم الذى ينطلق عفواً عنيفاً يقطر ليرصد حالة ما غير معلومة إلى أن تصير معلومة ، والرسم عمل دائم الحيوية لا يكتمل أبداً ويخيل إليك أنه سينقلك من مكان إلى مكان أو من حالة إلى حالة أخرى ، ومنها «مصريات» التى أخطتها بعشوائية أستشف معرفة بعض أسرار الإبداع عندى.

المنها .. الرحلات الجميلة ١٩٨٨

الرسم السريعة التى ينجزها الفنان فى تجمع ما .. تحتاج إلى براعة فى تسجيل وتلخيص الحدث

والتعبيرات ، والملاحم وفي بعض الدول يمنع التصوير الفوتوغرافي داخل قاعات المحكمة فتخصص الصحف رسامين محترفين لتسجيل وجوه أطراف القضية وأحداثها أما مجموعة رسومي هذه التي خطتها أثناء المؤتمر الثاني لكلية الفنون الجميلة- جامعة المنيا- فتختلف كونها جمل سريعة تعبر عن شخصيات متعددة ، وقد رسمت أيام المؤتمر معظم الحضور بهذه الكيفية .ومن ناحية أخرى صورت بالكاميرا حياة الناس في المنيا في مجموعة شاملة تسجل سوق المدينة وملاحم البيئة .. كانت رحلتي للنيا بدعوة من عميدها الفنان الدكتور أحمد نوار وهو فنان متميز تخرجنا معاً عام ١٩٦٧ هو من فنون القاهرة وأنا من فنون الإسكندرية كانت هذه الرحلة الرائعة إحدى رحلتي الكثيرة التي أقوم بها في أرجاء مصر من جنوبها إلى شمالها .. في الصحراء الشرقية والغربية .. في سيناء .. وسبوة .. لم أترك مكاناً في بلدي إلا وقمت بزيارته وكتبت عنه ورسمت أناسه وملاحمه وصورته فوتوغرافياً .. ومن هذه الزيارات والرحلات تعلمت كثيراً ، وتكونت طبيعتي ، وهويتى وإرتباطى ببيئتي وبلدي وتاريخه ، إن التجول في ربوع مصر متعة ما بعدها متعة .. يأتيناها الناس من كل أرجاء الدنيا .. ونحن جالسون نتفرج .. أقتنى أن تصبح الرحلات برنامجاً أساسياً في مناهج التعليم الأساسية لرحلات بلا طبل وزمر كما يحدث في العادة ووسط آثارنا العريقة .. رحلات للترفيه نعم .. ولكن أيضاً للثقافة والتعلم وأيضاً لتسمية مواهب الشباب في مجالات الإبداع المختلفة من يحب الرسم فليرسوم ، أو يصور بالكاميرا ، أو يستلم الشعر ، أو النثر من موقع الرحلة سواء كان موقعا أثريا أو تاريخيا أو طبيعيا أو سياحيا ترفيهيا إن صعيد مصر أكثر من رائع .. وثرى بالأمكن الجميلة وآثاره العظيمة.

إن أجمل رحلتي داخل مصر هي التي أقوم بها بمدينتي الأقصر وأسوان ، في الأقصر الآثار الرائعة التي لا تفوقها أى آثار أخرى في العالم .. أذهب إليها كل عام تقريبا إن لم أرسم فلاتأمل .. أما أسوان فيشدني النيل وجمال النوبة والجرائنيت.

ديوان خيالات

فنجان القهوة ١٩٩٦

في ٣١ يناير ١٩٩٥ رسمت أول استلهم من نقوش فنجان القهوة ولكن لم أنجز رسوم المجموعتين الملونة والأبيض والأسود- إلا خلال عام ١٩٩٦ وهي رسوم استوحيتها فعلا من نقوش فنجان القهوة الذي ألقبه بعد أن أنهيت من شربه وأنتظر بعض الوقت حتى تسميت بقايا القهوة على السطح الداخلي للفنجان محقة أشكالا ويقعا وعلاقات متنوعة وعجيبة ومدهشة ومشحونة بالإيحاءات التي يستعين بها كل من (يقرأ الفنجان) في معرفة البخت وفي الدراسة الرائعة التي كتبها الشاعر والناقد ماجد يوسف في مجلة إبداع يونيو ١٩٩٦ حول أعمال معرضي (ديوان خيالات فنجان القهوة) كتب يقول : (وإذا تغاضينا عن مسألة خيالات فنجان القهوة هذه ليس لأننا لا نصدقها بالعكس نحن نصدقها تماما لأن الفنان أى فنان حقيقى تداعبه (رؤاه) وتشاغله (كائناته وتخايله، ومخلوقاته) باستمرار ومن مصدر

متعدد قد يدهش لها الإنسان العادى إذا عرفها وقد استلهم ماجد يوسف خيالات فنجان قهوته وكتب ديوانه الرابع (مس الكائنات) والذي أهده لى مشكوراً . وقمت برسمه كعمل إبداعى مواز لشعر ماجد يوسف.

وقد اعتمدت على استلهام هذه النقوش وتحويرها إلى الأشكال التى أتخيلها ويتخيلها غيرى على شكل آخر عن طريق الألوان (فى حالة اللوحات) أو اللون الأسود الذى أسلأ به الأشكال (فى حالة الرسوم) اللوحة المرسومة ليست نقلا حرفيا لنقوش الفنان وإنما إبداع كامل فستوحى منها... وانسيقا مع هذه الحالة ساعدتنى الظروف على التعرف على زميل دراسة قديم هو الفنان عاى خفاجة الذى ورث هو اخوته من والدهم قهوة «خفاجة» المشهورة بحى الورديان غرب الاسكندرية ودعائى للجلوس فى المقهى مراراً ثم أهدائى شيشة لأدخن بها ولم أكن من قبل من رواد المقاهى أو مدخنى الشيشة.. وهكذا وجدت نفسى أدخل إلى مشروعى الجديد (مزاج المدينة) وعالم المقاهى والشيشة وحتى بدايات عام ١٩٩٩ كنت أواصل العمل فى مجموعات رسوم خيالات فنجان القهوة.. وأصبح متوافر لدى مجموعة كبيرة من اللوحات جاهزة للعرض تشكل فى مجمل أعمالى علامة فارقة باللغة الأهمية.

الخيالات ١٩٩٧

جاءت مجموعة خيالات فنجان القهوة الثانية كلها باللون الأسود على ورق أبيض، وجاءت متمشية مع رسوم المجموعة الأولى فى حشدها بذلك العالم العجيب الذى يتفاعل فيه الإنسان مع الحيوان والغرائز مع الروحانيات.

كنت أرسم هذه الرسوم بمتعة اكتشافية حقيقية كان العنصر الأساسى فى اللوحة هو أول الأشياء التى أراها فى الفنان وقد تحولت من بقعة بن مناسبة بشكل عفوى ، إلى كائن ما يكتمل فى مخيلتى ، فتحققه زيشتى السريعة فى مكانه المختار والمناسب من سطح اللوحة هذا العنصر قد يكون إنساناً أو حيواناً أو مجرد بقعة سوداء ولكنها ستصبح محور بقية عناصر الرسم التى تلتف حولها ليكتمل فى منظومة تعتمد على البناء السليم والتصميم المتوازن والفراغات المحسوبة التى أملأها فى النهاية بخطوط أو نقط أو نجم أو أشغل بها ما أريد من هذه الفراغات وأترك ما أراه ضروريا لتتنفس الأشكال والعناصر وقد أوضح ذلك صديقى الفنان والناقد عز الدين نجيب فى دراسة له عن معرض الخيالات فى مجلة شموع الصادرة فى ديسمبر ٢٠٠٠ حيث كتب يقول (إذا كان الفنان قد عمد إلى تطويع التمرجات العشوائية لرواسب فنجانه لتتقنص أشكالا إنسانية وحيوانية من منظور الذاكرة البصرية والشعورية المعتادة فإنه نجح فى تجنب الدلالات المعرفية الضائعة لهذه الشخصيات كذا سياق الموضوعية الجاهزة .. وإنقاد بحس عفوى لطبق للحالة الشعورية التى تهيمن عليه وقت الإبداع مستجيباً لحس البصرية التى تحمل فى ثناياها هواجس العقل الباطن ومخزون الرؤى المتناقضية المتوازنة جامعاً بين الرموز الأسطورية والسيكولوجية والإشارات البدائية فى الكهوف القلبية وعلى جدران المعابد والمقابر الفرعونية فوق

وأجهت الصروح الأشرورية وأعتاب العمارة القبطية ومجسماتها الخشبية إلى آخر الأشكال التي يضمها مخزون الذاكرة الجمعية للشعب).

ورغم ذلك فإن زوجتي قاطمة مذكور وهي فنانة .. ترى أنني أرسم عفاريت ليست أكثر وكانت النتيجة أن الناس على ما يبدو لم يحبوا هذه الرسوم التي تعد أقوى وأفضل مارسمت بل أميز ما قدم في مجال الرسم في الفن المصري الحديث والمعاصر .. بمعنى أنه لم يشتر أحد منها لوحة واحدة .. وعادت إلى كاملة بعد المعرض بعكس لوحاتي الأخرى وخاصة لوحات معرض المرأة بقاعة سلامة عام ١٩٩٥ التي بيعت كلها.

بداية .. أم نهاية ١٩٩٨

جاءت المجموعة الثالثة من رسوم خيالات فنتجان القهوة فوق ما أتوقع لقد تألفت ، وتبلورت الرؤية، وانطلقت الريشة بالألوان في خلق عالم إبداعى من الثنائيات ، أو المجاميع البشرية التي تحكي ملحمة ما في عصر نحياء أو عصر فاتنا أن نحياء ولن نلتحق بأن نحياء فيه .. وصل إيقاعى إلى درجات سامية لم تتحقق لى من قبل وتوجهات روحية كانت تختفى ولخصت ريشتى ما لم أكن أقدر على تلخيصه ووصلت في رسوم هذه الخيالات إلى منتهى ما يحلم به الرسام وإنشائى الهلع هل هذه هي النهاية .. أم هي البداية وفى-كلتا الحالتين فالمصيبة كبيرة .. فلو كانت النهاية فهذا قضاء وهلاك لى .. ولو كانت البداية فأين كنت طوال أكثر من أربعين عاما أرسم كل يوم .. وأكتب هذا الكلام بعد مرور ثلاث سنوات على آخر رسوم لى في الخيالات لم تمسك يدى بعدها الريشة والألوان وإنما وجدت نفسى أمجبه إلى ممارسة النحت على الأحجار الصلبة وأتعلمه وأبدأ فيه من البداية عما يرسخ لدى شعوراً بأن علاقتى بالرسم قد انقطعت بشكل أو بآخر وإن أيقظها مؤخرًا الفنان محبى الدين اللباد حين طلب منى رسوم للجمل لرواية «كتاب فى جريدة» فوافقت عسى أن يستيقظ المارد الذى مات .. كتب عن هذه الرسوم الفنان والناقد أحمد فؤاد سليم فى كتالوج معرض الخيالات والذي ضم مائة عمل منها سبعون عملاً لم يسبق عرضها من قبل وهي آخر ما رسمت كتب يقول: «فى ديوان خيالات فنتجان القهوة .. نعرض على فنان ذى طبيعة سكندرية خالصة .. يبحث عصمت داوستاشى عن (الموجودات) فى فنتجان القهوة باعتبارها مصدراً للعالم المحسوس وهكذا يلتقى مع النفس التي تتشكل مع صور الموجودات . إن الخيالات التي يطرحها داوستاشى تضع أمام مفاتيح «اللوجيس» اللغة- السكندرية الذي يتكون من تلك المفردات التي تجسد وجد الذات الصانعة بالعالم الميتافيزيقى .. هذا العالم عند داوستاشى هو الذى سرعان ما يتحول إلى برهان على وجوذه هو سبب لتظهره هو من مجتمع يظن داوستاشى دائماً أنه أعطى له ظهره).

والحقيقة أن المجتمع قد أعطى ظهره لى ولكل الفنانين رسامين ونحاتين .. وأنا أسأل فى نهاية الأمر أين هذا التفاعل بين الفنان ومجتمعه الذى يدفعه لكى يستمر .. إذا كان الفنان يتقدم ومجتمعه يتأخر فكيف يمكن أن يلتقى ومتى والعالم كله ينهار حولنا.

المعرفة .. شهقة الجسد

أحمد الشريف

المحور الثالث ، حرية الكاتب ، في هذا المكان من العالم توجد خصائص أخرى ، سنتوقف عندها في حينه . أولاً ، الكتابة الإبداعية الأيروتيكية ، وقد استخدمت كلمة ، الأيروتيكية ، لأن الكاتب يقول في مقدمة (بيضة النعامة) ، إنه لا تعجبه الكلمة العربية البديلة وهي الشيق ، إضافة إلى أنه لا يحب الرجوع للنوع القديم من الكتابة الشبقية حتى لا يكون كاتباً عادياً .. الكتابة الأيروتيكية في أعمال روف مسعد ، لا تتفصل عن المعرفة وفن أفعال ومغاليق الروح والجسد معاً .

«هنا تنمو حالة من «المعرفة» النادرة والخاصة . بداية بين الواحد وجسده سريره وبين أجساد الآخرين وأرواحهم» (بيضة النعامة ،

روف مسعد، اسم ، بات يتكرر كثيراً ، بعد صدور كتابه (بيضة النعامة) عام ١٩٩٤ رغم أن الكاتب درس المسرح وله عدة مسرحيات ، رفضت أغلبها من الرقابة فإن كتابه «بيضة النعامة» والمجموعة القصصية (صانعة المطر) ورواية (مزاج التماسيح) ، لفتت إليه الأنظار . لعل القضايا الشائكة التي تزخر بها الكتب الثلاثة ، إلى جانب مهارة الكاتب في الحكى والسرد وخبرته وسخونة الأحداث ورائعيتها ، دفعت باسم ، روف مسعد للصنف الأول وترجمت أعماله إلى عدة لغات .

يرتكز عالم روف مسعد ، على ثلاثة محاور ، الأول منها ، الكتابة الإبداعية الأيروتيكية . الثاني ، مشكلة الهوية الدينية والعرقية وفكرة الوطن .

يقول الراوى:

(بيضة النعامة) ، «الجنس هو الترمومتر الذى يعطينى مؤشرات وأخبة عن الحركة -الداخلية- للمجتمع .ليست فقط العلاقات الجنسية بمعناها المباشر ، لكن الاتصال الجسدى بكل تعقيداته بما فيها الاحتراف الجنسى-كمهنة-الجنسين فى المجتمع المصرى ما يعيد الانفتاح» ص٢٤
الإشارة هنا إلى تحول الجسد لسلعة ، عرض وطلب ، انتفاء لفكرة المتعة واللذة وحريتك فى استخدام جسدك .الجسد /السلعة ، صار جسراً للخروج من الاحباط ودائرة الفقر ظهرت حالة من المعهر المنظم غالى الثمن . يمكن إضافة القهر والتعذيب والسجن ومشاق الحياة اليومية ، إلى قائمة الأشياء الكثيرة ، التى تعوق التمتع بالجسد ومعرفة قيمته وقدرته اللامحدودة على المقاومة والتصرر .. يمتزج الجنس بالطبيعة والطقوس السحرية فى أعمال الكاتب . الجسد ، مثل زهور الصحراء الوحشية ، يحفر لنفسه مسارات تحت الأرض ، مثل ينابيع المياه الجوفية . يأتى وصف جسد ليلي فى (صانعة المظن) -أجمل أعمال الكاتب وأكثرها اكتمالاً فنياً ويعدأ عن التشظى -سمتزجا بعناصر الطبيعة . ليس الجسد وفعل الجنس فحسب ، اللذين يمتزجان بعناصر الطبيعة ، بل إن السرد والحكى وروية الكاتب ، تنتمى إلى حد كبير مع الطبيعة ومكوناتها ، فالراوى ، يجب شرب اللبن المحلوب ورائحة العنزة ما زالت عالقة به ، يذكر مساحات الوزيان الضخراء الواسعة ، الأنهار والجداول ، رائحة وألوان الأزهار ، خضرة الأشجار العميقة ، الألوان والبقع على أجنحة الفراشات وجدد الصمار

ص١٢٥) . «الجسد هو القربان الوحيد فى تاريخ المسيحية كلها ، منذ الصليب وحتى الرهينة .هو العطاء الوحيد.(صانعة المطر ، ص٧٧).

«بداية الوعى -عندى- بالعالم بدأ من الوعى بالجسد» (مزاج التماسيح ، ص١٠٠).

معرفة الجسد واكتشاف مفاتيحه وأسراره الخفية ، تأتى مصحوبة بالألم والإحساس الميكى ، بالذنب ، معرفة تحاول التخلص من التراث اللاهوتى ومجموعة التابوهات التى تثقل الروح والجسد .خطوات المعرفة الشائكة هذه ، ليست مستغربة ، منذ البدء ، ارتبطت شهوة المعرفة بالعرى والجنس ومن ثم بالخطيئة . أكل آدم وحواء من شجرة المعرفة المحرمة ، أقضى بهما ويمن بعدهما ، إلى الأم ومشاق وآلاف الفراسخ ، يقطعها الباحثون عن المعرفة والحقيقة....

هناك إشكاليتان تتجلىان ، لكل من يقرأ مشاهد الجنس والعلاقات السحاقية والمظنية فى أعمال الكاتب :

أ- الشعور بأن هناك طريقين للكمال والتحرر . أحدهما أن يكبح المرء جماح شهواته . الثانى على العكس من الأول ، أن يطلق المرء لغرائزه العنان ويشبع رغبته كيفما يشاء .

ب- الشعور بأن هذه الكتابة ، بها فرح وثنى حسى بلذائذ الجسد ومسرته وفتننايته وأحلامه وجنونه كذلك ومع تلويح الكتابات ، بإمكانية قيام جنة قوامها لذات الجسد . إلا أن التربية المزمّنة والتابوهات الكثيرة ، تحول دون ذلك الحلم ،الذى جال بخيال الكليبيين وفلاسفة اللذة القدامى وهذا لا يمنع الجسد من أن يحفر لنفسه مسارات تحت الأرض ، بل يمكن أن تعبّر من خلال أجسادنا وأجساد الآخرين ،ألم المعرفة والشعور بالخطيئة

والدم كل هذا في معبد فرعوني ويحضور امرأتين غريبتين نهمتين للجنس وشغوفتين بالطقوس السحرية ، التي تمت بمساعدة امرأة من الأماي وفتاة وفتى ورجل ، طقس يشبه طقوس الجنس في معابد الزمن القديم . وامتداداً لهذه الطقوس السحرية ، مع اختلاف الأشخاص والأساليب ، نجد حفلات الزار وطقوس الشيشية ، التي كانت تقوم بها (سعاد) لطرد الأرواح الشريرة ، فقد قالت إن أخيها مغاوى ، أى يعاشر جنسياً أحد الأرواح المخنثة كذلك (مسيحة) وما حدث له في جيل «مره» بالسودان عندما شعر في الليل ، بجسد دافئ حتى يلتصق به ، جسد امرأة عفيفة وقوية وقوية تقوم منها روائح المر و الطيب والدلكة وعندما حكى حكايته في الصباح لتغير المنطقة ، قال له إن هناك حكايات في هذه المنطقة عن نساء جنيات يأتين للرجال ويمارسن معهم الجنس ، بعد ذلك يكون الزول يا ضاع وما في غير الله يتولاه برحمته أو «ص» ٢٠ ، هذه الحكاية لم تمر بسلام ، فقد غرق مسيحة في الممي .

ورحلوه إلى الخرطوم . توجد قواسم مشتركة في الأعمال الثلاثة ، أهمها :-

١- تكرار المشاهد الجنسية والوصف المسهب لها ، هذا التكرار ، ربما يحمل رغبة في النفي أو وضع العلاقات الجنسية وحركات الجسد ، في خانة العادية والأفعال البسيطة ، مثل إشباع الجوع والعطش .

٢- يستخدم الكاتب كلمات بعينها ، كى يصف الامتلاك الجسدى والمتعة ، مثلاً ، الولد الذى حاول السيطرة على جسد (إيلي) ، فى (حكاية بانعة السمك وابنتها المدممة ، «صانعة المطر» ، يصفه

الوحشى ، الغابات ، الصحراوات ، الشمس ، المطر .. يتجلى هذا الانفتاح على الطبيعة ، بقوة فى (صانعة المطر) ، لذا كان طبعياً أن تستقبل بعض شخصيات الكاتب الجنس وفعل الجسد والأخلاق ، كاستقبالها لقوانين الطبيعة . (دميانة) ، الفلاحة البسيطة ، التي عرفت ذات يوم أنها حبل من جارها المسلم ، لم تعبأ كثيراً رغم العنف والتهديد اللذين لحقا بها ، لأنها لم تكن مشغولة بالخطأ أو الخطيئة «طول حياتها تشاهد حيوانات الحقل وطيوره ، فى مواسم السفاد ، تطبيق قوانين الطبيعة» (مزاج التماسيح ، ص ١٢) وكذلك (رونسيه) الارستقراطية المثقفة ، جامعة الجسد ، تقول ، إنها كفت من الحكم على الناس بمعيار أخلاقى ، لأنه لا يمكن الحكم على الطبيعة بمعيار أخلاقى أو حتى ديني . بعض الجماعات البدائية تعتقد أن الجسم يستمد صفاته من الملكة النباتية . ويعتبر النظام الهندوسى ، الجسد باملاً مصغراً ، يعتمد على الرياح والماء والنباتات ، كلمة جسد عند بعض الشعوب البدائية ، تعنى فى آن واحد ، جلد الإنسان ولحاء الشجرة ووحدة اللحم والعظام ومن خلال الجسد ، يمكن اكتشاف العالم والطبيعة وهنا يدخل السحر وطقوسه فى العملية الجنسية والطقوس السحرية فى أعمال الكاتب ، ترتكز على خبرته الشعبية ، إضافة إلى إقامته فى السودان وأفريقيا لفترة طويلة .

الراوى ، فى (بيضنة النعامه ص ١٢٩) ، يقدر أفريقيا التي تتعامل مع الجسد بحرية وصدق وليس مثل العرب «توجد فى (بيضنة النعامه) فقرات طويلة يصف فيها الراوى ، طقوس السجور مع حركة الجسد مع العرى والأثني والهمهمة مع لدخان أعواد البخور مع اللهات والتهنيدات والعرق والمنى

ومكانه وتكتيكه. كذلك العديد من الفتيات والنساء ، اللاتى يقمن بالدور الأول والسيطرة على أجسادهن أو إطلاق العنان له ، غالباً يفعلن ذلك ومن واعيات.

٦- تحول الجسد إلى قربان ، هذه فكرة مسيحية على نحو ما سبقت الإشارة إليه (ساندرا) فى (بيضة النعامة ص ٨٠) ، كانت تقمغم ، أثناء العملية الجنسية وهى بين رجل وامرأة يتبادلانها بالتناوب ، «خذا جسدى لتأكلوه .. خذوا دمي لتشربوه» ، أيضا ، الحوار فى القديسة ان «صانعة المطر» يحوار لاهوتى عن الجسد والقربان والخطيئة والصيغة الروحية لحياة دينوية باردة وقاسية.

٧- فكرة أن يتحول الرجل أو الأنثى إلى كائنات أخرى ، (ست الملك ، مزاج التماسيح) ، التى تضع نفسها أو يضعها تركيبها بين الذكورة والأنوثة . الراوى الذى ارتدى ملابس نساء ، أثناء مطاربته ، كان يشعر بشئ غريب وهو يتحرك بهذه الملابس ، كان يحاول تقليد النساء ، ثم مشاهد تبادل الألوان أثناء الجنس . ويقول الكاتب فى حوار له بمجلة (سطور ، يناير ١٩٩٨) ، إنه فى الرواية الجديدة (مزاج التماسيح) ، يتعامل مع الجزء الأنثوى الموجود فى كل ذكر والذى يخمد ويختفى نتيجة ظروف معقدة جداً اجتماعية وفسولوجية .

فى (بيضة النعامة) وهو فى السجن ، اختار القيام بدور امرأة فى المسرحية لعدم وجود نساء كما أن الراوى يقول إنه يشعر بالحسد يوماً حينما يرى امرأتين تتسايران وتضحكان ضحكاً خالى البال ص ٢١٨ ، هذه الفكرة عبر عنها كتاب

باته ، مثل الكلاب التى تلطم حدود مناطقها بأن تقول عليها فلا يأتى كلب غريب ويقتحم المكان ، يتكرر هذا الوصف فى (بيضة النعامة ومزاج التماسيح) ، ثم تعريف النساء والفتيات الشهوانيات ، بكلمات يعينها ، بنت القميس ، تصبح مثل الفرسة الهاجية ، أو أن تقول (جوبيت) من صديقتها (أنجيلنا) ، إنها تبدو ، مثل الكلبة الهاجية . ثم تكرر كلمتى الصياد والطريدة بكثرة كذلك كلمات مثل ، العوول ، الصراخ ، فايزة ، ووصف (رونسيه) بأن جسمها ينفش عليها ، اللودة بتأكلها . هذا الوصف يزيد من طرفة العنف والمتعة أثناء الممارسة.

٣- تبادل العلاقات بين الجنس الواحد ، سواء من النساء أم الرجال ، تكرر ظاهرة تبادل العشاق ورفاق الفراش بين النساء (ميشا) البولندية لم تتردد فى إعطاء صديقتها حبيبها السابق (بيضة النعامة) ، كذلك (الغريابية) تعطى رفيقها للسيدة الانجليزية (صانعة المطر) ، ثم الاشتراك فى عشيق واحد ، مثل ما حدث بين رونسي ورونسيه فى (مزاج التماسيح).

٤- بعض الطقوس الخاصة قبل وبعد ممارسة الجنس ، التدليك وتحسس الجسد ، التصاق الأجساد فى الظلام ، العنف المعلن أو المنفعل أثناء الجنس ، الاستعمارة بحوار الجسد عن الكلام والمخالطة الاجتماعية ، محاولة كسر تابو التمريم ، بالمشاهدة ، كما حدث فى (صانعة المطر).

٥- دائما المرأة ، تلعب الدور الأكبر فى جذب الرجل ويقعه للفراش ، لقد احدثت (رونسي) عندما قال الراوى ، إنه هاجمها أولاً فى المطبخ ، لأنها منذ فترة طويلة ، هى التى تحدت وقت الهجوم

آخرون ، الكاتب الروسي ميرينزكوفسكى وسولوفيفيف ويرديانف كان مثلهم الأعلى للشخصية ، جنس ثالث ، أو الرجل / المرأة . وهذا لا يعنى الخنثى كما يقول الفيلسوف الروسى ، نيقولاى لوسكى ، بل شخصية واحدة متكاملة تجمع بين الرجل والمرأة ، حيث إن للرجل ، صفات روحية تنقص المرأة ، وللمرأة صفات روحية لا توجد فى الرجل ، ويتحقق هذا الجمع ، بتصوير لوسكى ، عن طريق تطور الذات لا عن طريق الامتزاج المستحيل لذاتين فى ذات واحدة.

المحور الثانى ، مشكلة الهوية الدينية والعرقية وفكرة الوطن . روف مسعود ، مسيحيى بروتستانتى ، ولد وعاش فترة بالسودان ، ثم اعتقاله بمصر ، لأنه كان فى تنظيم شيوعى ، ثم سافر إلى بولندا للدراسة المسرح وتجول فى نول أوروبا وشهد تجربة الصراع الدينى فى لبنان والغزو الإسرائيلى لجنوبه ، يقيم الآن فى هولندا وهو قبل هذه الأشياء أو بعدها يوكما يقول فى (بيضة النعامة) ، لم يتخل عن ماركسيته التى تعتمد الرؤية العميقة والصحيحة فى معظم الأحوال ، لتفسير التاريخ واكتشاف ميكانيزم الصراع الطبقي وبالتالي تفسير وتحديد الظلم الاجتماعى . إذن ، كاتب بهذه الصفات وتلك القدرات ، يصعب عليه وطنه ، ألا يتدخل فى مشاكل وصراعات وطنه وأمته . (بيضة النعامة) بهذا العنوان ، رمز لاستمرار الكنيسة ، عبر مصور الاضطهاد المتعاقبة ، فالنعامة حينما تحس بالخطر تسارع بتخبئة بيضها ، ثم تجرى مبتعدة عنه لتحول نظر المطارد عن البيض .

يرصد الكاتب تصاعد وتنامى جماعات الإسلام المسلح ، واعتداها المتكرر على الأرواح

والممتلكات ويسرد لنا ، بقدر كبير من الحزن ، حكاية (جمهورية الشيخ جابر الاسلامية فى إمبابة) ثم بدايات الصدام بين المسلمين والمسيحيين ، فى غياب الدولة ، وفى منطقة عشوائية . يجتد الصراع أكثر فى (مزاج التماسيح) تغذية وتحركة ، مؤامرة كبيرة يشترك فيها «الموساد وأمريكا وأوروبا وحلف شمال الأطلسى ، وأيضا يشترك فى ذلك جزء من النظام ، جزء مهترئ ومتفلسخ ، وفق تعبير الكاتب نفسه (حوار مجلة سطور) فى جمهورية الشيخ جابر ، المسيحيون لا يستطيعون استئجار شقق فى بيوت يمتلكها المسلمون والعكس صحيح ، ويقول المقدس (نخارى) ، إنه مستعد لمقاتلة الجماعات بالسلاح والنزوح مرة أخرى إلى الجنوب وتكوين دولة مسيحية . أما فى (مزاج التماسيح) نجد (تفجده) ، تصر على إلغاء ماسورة المياه ، التى كانت موجودة ، بجوار فتحة المراض ، لأن غسل المؤخرة بعد التبرز ، طقس إسلامى ، لن تدخله إلى بيت القمص خادم الرب ، ويطالب الراهب (تاووضروس) بإعلان الحرب المقدسة ، وطرد «المحتلين المسلمين» ، وإخراج الكنوز المخبوة ، ليبيعها وشراء الأسلحة . توجد على عكس ذلك شخصية (الراهب) ، الذى يحاول التوفيق بين المسلمين والمسيحيين ، فيقتل برصاصة تاتى من فوق مبنى التلفزيون وصفحات ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ .. يفتح فيها الكاتب ، قوساً كبيراً ، بدخله عدة مشاكل وقضايا ، تؤرقنا جميعاً .. ولا ينسى فى هذه الحمى ، نقد موقف الكنيسة المصرية والأزهر والمؤسسة الإعلامية ، يتكلم فى (بيضة النعامة) ومزاج التماسيح) عن تاريخ أمراء الكنيسة ، الباباوات وتيجانهم الذهبية وعشيقاتهم البضيات وأبنائهم غير الشرعيين ،

مكان جغرافى أو مساحة إنسانية ؟ ، بعض النقاد علق على قناعات روف مسعد عن فكرة (الوطن) ، بأنها قناعات نفعية ، تعتمد على الأخذ وليس العطاء فالوطن وفق تصور ، روف مسعد ، مكان الكلأ والماء . وإذا لم يتوافر فيه ، الكلأ والماء ، فيجب الرحيل عنه بكما تفعل القبائل البدوية وجماعات الرحل ، لقد أوقع الرجل نفسه ، بسبب أفكاره وقناعاته فى مطبات ومضايقات ، لا حصر لها .

المحور الثالث: حرية الكاتب ، فى هذا المكان من العالم . هذا المحور وتقريعاته ، لا ينفصل عن ما ذكرناه ، من مصادرة الأعمال وقيد الحريات . الشئ اللافت فى كتب روف مسعد ، كتابة مقدمة لكل عمل ، حتى (صانعة المطر) التى لا تحتاج لمقدمة . المؤلم فى هذه المقدمات ، إحصاسى بأنها تبرير لفعل الكتابة بكانما الكاتب ، يريد الاعتذار ويطلب الغفران مسبقاً ، عما بداخل الكتاب ، رغم قطعه شوطاً ، لا بأس به ، فى اختراق المنظور والحديث عن أدق الأشياء وهواراته التى يدور فيها . الكاتب للتخلص من الرقيب الداخلى المتمثل فى العادات والتقاليد وسلسلة التابوهات . والرقيب الخارجى مجسداً ، فى المؤسسات هذه المقدمات ، تكشف لنا ، أن الرقيب ، لا يزال موجوداً ، حتى فى متن الكتب الثلاثة ، «يعرف المحاذير التى يراجهها كاتب مثله . حينما يخطئ الخاص بالعام ، الحقيقة بالحقيقة الأخرى» (مزاج التماسيح ص ١٧) يقول الراوى ، فى صفحة ٨٢ ، إن ما يكتبه سوف يزعج البعض ، ويمكن الاستشهاد بكثير من فقرات ، لكنى سأكتفى بذلك وأشير إلى خصيصتين لا تنفصلان عن حرية

الذين نصبوهم أساقفة وأباباوات وأباطرة ، ثم رفضهم لكل فكر جديد ، لا يقوم على المبادئ الدينية ، ولم تكن عمليات الحرق والصلب ، دفاعاً عن أسس دينية كما زعموا ، بل عن كعكة السلطة . إضافة إلى الدور الذى لعبته الكنيسة الكاثوليكية ، فى تدمير حضارات أمريكا اللاتينية ، هل فى كونه بروتستانتياً ما يمكن أن يفسر هذا الموقف ولو على نحو جزئى ؟ هذا التاريخ ، لا يختلف كثيراً ، عن تاريخ الجوارى والغلمان والخلفاء ، والضراج ، الذى كان يأتى محملاً ، على الجمال إلى قصور بغداد ، ودمشق ، كذلك اضطادهم لكل فقيه ومفكر حر ، ومماريتهم للتنوير والمذاهب العقلية . ما زال فى العالم الغربى بقايا الماضى مع تشكله بأشكال جديدة ، النظام الجديد والعملية والسيطرة على مناطق الثروات والضغط على الدول الضعيفة ومحاولة إشغال الفتن وتفكيك الدول ، كى يسهل ابتلاعها . أما الشرق ، فما زال يسيطر على مقدرات الحياة فيه ، نيكتاتوريات تابعة ، تقمع أى حركة ثورية أو فكر تنويرى حر . فى ظل تلك الظروف وذلك الإرث ، يطرح الكاتب فكرة (الوطن) ، ليس فى أعماله فقط ، بل فى أحاديثه وحواراته ولقاءاته . (بيضسة النعام ص ٢٥٩) ، يقول فيها ، إن حب السفر والنهم للحياة ومسراتها العقلية والجسدية ، جعله لا يرتبط بجنوى عمياء عاطفية ب(مصر) كما كان يعلو فوق النظرة الناقدة . إنه يرفض تحويل الوطن إلى تابو ، الوطن ، يجب أن تتوفر فيه شروط الإقامة المادية والنفسية الإنسانية والديمقراطية . ويتساءل الكاتب فى حواراه (سطور) «ما الوطن؟ هل هو المكان الذى أعيش فيه بسعادة أم خوف ؟ هل

أكثر من حياة وأكثر من ذاكرة وتاريخ أيضا ، تكرار الأسماء ، تاج السر ، تاج الملوك ، روث ، وداد . تتسأل روثيسيه (مزاج التماسيح) ، لماذا تكرار الأسماء . تكرار الأسماء ، دلالة على تكرار الأحداث والعودة للحكاية مرة أخرى ومن زاوية جديدة . (اللغة) ، اللغة عند روث مسعد ، لغة جامعة ، فصيحة ، عامية ، لهجات صعيدية وفلاحية ، لهجة سودانية ، مفردات أجنبية ، كلمات تكتب كما تتلق ، حوارات متعددة المستويات والدلالة . مع كل هذا التنوع في استخدام اللغة ومباغثة القارئ بكلمات غريبة ، شديدة السوقية أو حتى شتائم ، إلا أننا نشعر بطواعية اللغة وعدم جمودها ، مروية مذهلة ، جائز لأن هذه اللغة التي اختارها الكاتب ، هي لغة الحياة والأحداث الفارقة المليئة بالمتناقضات . شذرة أخيرة أختتم بها قرائي ، (الجمال) ، في قلب المشاهد الجنسية والنزعات الجنسية عند الأشخاص ، تصيداً (صانعة المطر) ، نشعر عند قراءة هذه المشاهد وفقرات السرد ، بالجمال ، هل هذا الجمال مزج الجنس بالطبيعة والطقوس السحرية؟ أما أن الجنس والجمال شيء واحد مثل اللهب والنار ، كما يقول د. هـ. لورنس ؟ لكن كاتب من طراز ، روث مسعد ، يمكنه أن يجعل الرغبة الجنسية ، نوعاً من الشعور المتواصل بالجمال يفرض للتواصل المستمر بين الروح والجسد والطبيعة والحياة .

« بيضة النعامة ، رياض الريس ، ١٩٩٤ .
صانعة المطر ، المركز المصري العربي ،
١٩٩٦ .
مزاج التماسيح ، مكتبة مدبولي ، ٢٠٠٠ .

الكاتب وفعل الكتابة . الأولى ، أخلاقيات الكتابة . الثانية ، نوع الكتابة وكيفية تصنيفها في خانة معينة . فيما يخص الأولى ، نعثر على فقرات طويلة في (بيضة النعامة ومزاج التماسيح) ، تبين رغبة الكاتب في البوح والكتابة عن كل شيء . الاعترافات السياسية ، علاقات السجن ، الشذوذ ، الأسرار العائلية ، علاقات جنسية بين المحارم ، مشاعر المحد والثار بين الأخوة والأقارب ، (بيضة النعامة ، ص ٩٨ ، ٩٩) ، يسرد الكاتب حواراً دار بينه وبين كاتب آخر ، عن أخلاقيات الكتابة ، وعن المسافة التي ينبغي أن تكون ، بين الكتابة والمواقف الأخلاقية والسياسية . هل هذه الآراء ، كانت توطئة لزيارة روث مسعد إلى إسرائيل؟ أم أن الكاتب ، كمادته ، يمارس عملياً ، قناعاته وأفكاره حتى لو كلفته الكثير؟ .

الخصيصة الثانية ، عن نوع الكتابة الحقيقية ، يختار القارئ في التصنيف . هل هذه الكتابات نوع من السيرة الذاتية ؟ أم رواية مضغوطة بالذكريات اليومية ؟ أم تحليل فني للصراعات السياسية والمذهبية ؟ أم روايات عادية تعتمد الأسلوب التقليدي في الحكى والسرد وتحليل الشخصيات ؟ يمكن فقط ، استبعاد ، (صانعة المطر) ، التي استطاع الكاتب فيها ، أن يبتعد عن التشطى . لكن هذه السمات المتداخلة من الأجناس الأدبية المختلفة ، صارت من ملامح عالم روث مسعد .

تظل هناك بعض الشذرات ، يمكن التوقف عندها . فكرة التجسد أو الحيوانات المتعددة ، أثناء القص والحكى ، يتوقف الراوي أو أحد الشخصيات ، كي يقول إنه رأى هذا المكان من قبل أو التقى بذلك الشخص في زمن ما . كما لو أن للشخص



فى الطريق إلى مقبرة العائلة

عيد عبد الحليم

إلى النرجيلة والأصدقاء	هل تسميهم - الآن -
العارفون - جيداً -	الجالسون على المقاهى
أن الملائكة	بجرجات متعددة
محض مسميات قديمة للحقول	يلهثون وراء الفوضى
	التي يسطرها دمٌ
العارفون	أفسدته السماء.
على أوتار الشجاعة المنسية	ورفضته الأرض - كثيراً -
فى غرفة وحيدة	
ليس بها سوى بلاط لامع	.. الهاربون من المحبة

ومرأة جرح العصفور ضوئها
قبل أن يعرف معنى الهواء
**

هل تسميهم - الآن -
وهم الذين كفروا بكل الأسماء
ولم يذكروا
غير ماتعنيه الشوارع
آمنوا بالخط
في فنجان قهوة
واستضاعوا برؤيا الآخرين

اتكؤا على سواعدهم
نون أن يروا الدم

الذي فر من العروق
تاركاً العظام في وحدتها
تتناجى الفراغ حيناً
وحيناً
تملأ عليها يد حانية
تعرف - كثيراً - جدوى النسيان
هل تسميهم - الآن -
كلنا طيبون
وإن أخطأنا
في عد الأصابع
كلنا طيبون
وإن أخطأت أقدامنا
طريقها إلى مقبرة العائلة

أناشيد من أجل عنات

زهيرة صباغ

على وقع خطاي
بطير غماما
يمامة تحط
على كفى
وعلى كفى
الأرجوان

عنات ...
يا أمي
يامرجة الأتحوان
ردى إلى

النشيد الأول
ولدت ...
حين كانت الولادة
ألوهة
وكانت تتناسل
من يدي
حقول القمح
ومن أصابعي
يسيل الحليب
ينبت الندى

المتدة	تاج الصواعق
من روحى	ردى الى
الى فضاءات القصيد	الصولجان
فأنا أسمع	النشيد الثانى
صوته الآتى	عنات ...
من البعيد	يا أمى
يعلو بالنشيد	يامرجة الرقحوان
النشيد الثالث	ألا قولى لى
	من علمك
عنات يا أمى	لحن النشيد
دثرينى بالخزامى	أسمعنى
أنعشنى بالزوها	صدى صوتى
وامنحنى النمدى	يركض
فأنا	فوق قمح الحصيد
أقف وحيدة	صوتى الصاعد
أمام الريح السوداء	الى حرمون
الآتية	المنحدر
من الشرق	الى بيسان
أقف وحيدة	***
أمام الريح السوداء	عنات يا أمى
الآتية	ردى الى
من الغرب	صوتى المبعثر
أحرس	فوق حصى الوديان
شجرة اللوز	ريدى معى
أبتهل	لحن النشيد
لفارس السحاب	وعلى الجبل المقدس
أصلى للأثيرة	أوقدى الشعلة

ركضت	فى انتظار
ترى	شجرة اللوز
ظمأ قدميه	أن تلد
على طول الطريق	من جديد
المنبتق	سيد الحياة والأرض
من الشوق	سيد الندى
الى زيد الروح	يعيد للأرض
لاتلهيه عشقا	دورها
وقبلات	يعيد إلى الحياة
يا ابنة الطل	
فالعاشق	النشيد الرابع
أنحله العناق	ايه .. يا ابنة الطل
ردى عليه	عاد ... يزورنا
عبادة الندى	برعم الروح
أسدلى	عاد ...
كبوش الياسمين	انتشت
على جبينه	على وقع خطاه
اضفرى	بذور القمح
بخصلات شعره	رقصت الريح
أوراق غار وفل	بكامل عريها
ولتردد اسمه الوديان	فى تجاوب جذعها
	خروية البروة
عاد .. يزورنا	عاد .. يزورنا
يا قدس الشجر	ابن الجليلة عنات
فلتمطر	باللآزورد
عناقيدك زيتا	يحتضن
وياكروم اللوالى	حنين النايات
من خمرك الأزلى	هنا ينابيع الأرض

أسيلى .. واسكرينا
انى...

فى حلمى أبصرت
" فاذا السماء تمطر زيتا
والأنوية تسيل عسلا
أدركت .. أن
سيد الأرض عاد "
والآن ... "

أن لى
أن أفتش الغمام
أن أمسح وجهى

بالطيب
بماء الورد

أن لى
أن أستعيد ...

قلادتى
تعويذة ولادتى
ورداء الأرجوان
* نص كنعانى

النشيد الخامس
يادنان الطل

يادنان الطل
تناثرى
ولتسرع نحوى
قدماك
أنتظرك ...

كل ألف عام
كى أحكى لك

" حكاية الشجر

وهمس الحجر للحجر
وتتهد السماء الأرض
وبوح القمر فى السحر "

فيا دنان الطل
تناثرى

ولتسرع نحوى قدماك

فلسطين

التضاريف

اسماء شباب الدين

دار بينه وبين مديره خلف تلك الجدران ، أحاطه الجميع بالمواساة ، ربتوا على ظهره ، ذكروه بأنه من المفترض أن يكون قد تكيف مع هذا الوضع الذى يعيد نفسه مراراً ، لوح له أحدهم بفكرة الشكرى، دخل فجأة ساع صغير النتن، حاملاً قسوة صفرء مبلولة، أخذ يمسح المكاتب فتصاعدت منها رائحة العطانة . سكتوا، ثم توجهوا إلى مكاتبتهم بهدوء فقد بات من المؤكد أن هذا الساعى هو عين المدير الجديدة بينهم.

توجه المواطن عبد المال عبد الحفيظ مغاورى - الذى خلعت أنا عليه لقب المواطن

إهار المواطن عبد المال عبد الحفيظ مغاورى خلف مكتبه الإديال. لم يستطع كبح دمعتهين فربما من عينيه دون أن تستأنه، تحسس كتفه الأيمن موضع نقر أصابع مدير الإدارة الذى ضبمه لقائقة العنف المُمارس ضده، نظر إلى كفيه محدثاً نفسه «طب ليه». لقد كاد يلمس الترقية والعلاوة بأصابعه هذه المرة . أنتبه الموظف الجالس فى مواجهته الى الدموع التى انسابت على خدى المواطن عبد المال، فهتف به :

- مالك يا أستاذ عبد المال؟

لم يرد. المواطن عبد المال . فهم الجميع ما

ألعاب المراهقات . الفنانة الفلانية تزور فرنسا
في رحلة علاجية، ريال مدريد وبرشلونة
واليوفنتوس تتصارع على مدرب الأرسنال،
وعلى الصفحة الأخيرة إعلان ضخّم لصالح
شركة لبنان:

بسم الله الرحمن الرحيم
(رضى الله عن المؤمنين إذ يبايعونك تحت
الشجرة)

طوى الجريدة في ببطء. دائماً يتعامل مع
ما فيها على أنه مقرر دراسي يقبل كما هو. لا
يفكر بشأنه وينساه بعد أن يسأله الأستاذ
محمي عن فصواه. لم يفكر قبيل هذه اللحظة
فيما أقدم عليه، الآن فقط يسأل نفسه كيف
راودته وأمرت قديمه بأن يحملها إلى هنا ليطم
جريمته، متسربة التخطيط . لأول مرة تتقلص
المسافة بين الصواب والخطأ. الصواب الذي
يمثل حقه، والخطأ الذي يكمن في تجاسره
ورعيقته. وتتداخل عناصر الصورة كلها في
عقله.

دقت الساعة الثالثة فانتفض نفضة حررت
عقله من ساقية الأفكار القلقة. وقيل أن
تدهسه بيادات الظلم الثقيلة ووخز الضمير
المجروح، وهروا إلى شباك التلفزيون . هم أن
يبدأ بالسلام، لكن الموظف الجالس خلف
الشباك دفع إليه بتلقائية ورقة المسودة الأولى
للبرقية. بحث عن قلم فلم يجده. فدفع إليه
الموظف بقلمه، تلفت حوله بحذر وأخذ يخط
التلغراف ببطء وعندما انتهى، قرأ البرقية

تكريماً له - إلى مبنى الاستتال الكائن وسط
مدينته الصغيرة - وأنا الذي أضفت إلى ما
يسمى بالمدينة ضمير الملكية هذا من أجله ،
فهذا أقل واجب أقدمه له بعد أكثر من عشرين
عاماً أفنأها في خدمة الوطن. هذا الإنسان
الذي يحدث نفسه كل يوم والنشوة تقطر من
كلماته مذكراً إياها بأنه لم يراهن على شخص
أبداً من أجل أن يعيش. ثم يُعْمَس أولاده اللقمة
في الصرام، لا يعرف الراشي والمرتشى
والرشوة طريقاً إلى ذمته، لم يقتل يوماً نفساً
ذكية أو غير ذكية . لا يتعاطى القهوة أو
المخدرات ولا يبيعهها. كما لم يمنح كدحه لوطن
آخر. وطني خالص بلا جمعة، ولا يحبذ
الانخراط في أحزاب تشتت شمل الأمة يميناً
ويساراً. الحق أولاده الضمسة بالمدارس
الأميرية ودلف إلى الداخل بلهفة هاربة من قيظ
الصيف، كان المكان محتشداً بالناس. تخير
مجلسه تحت مروحة الحائط ذات الهدير
الميكانيكي، وضع حقائبه البلاستيكية جانبا ثم
انتبه إلى الجريدة الحكومية التي بللها عرق
إبطه ولوث رصاص حروفها إحدى بدلتيه
الصيفيتين. فتح الجريدة، انسكبت عيناه على
المانشيتات العريضة ... مقال رئيس التحرير
بعنوان : انتخبوه لفترة رئاسية عاشرة . لقاء
القمة بين الأهلى والزمك من يحدد موعده؟
خمسسون عاماً من الإنجازات. الأشغال
الشاقة والسجن لخمسة مسؤولين استولوا على
تسعة ملايين جنيه. إلغاء الرسوم على أماكن

حضرت!!!

تكثف القلق فى نفس المواطن عبد العال
عبد الحفيظ مغاوى، وتكاثر ، وافترش
مساحة كبيرة من عقله، نبتت فى رأسه فجأة
صورة العيال (محمد ، وأحمد ، ومحمود،
وعبد الله، ورشا ، وأهمهم)، هل يعنى حقاً ما
الذى اقترفته يدها؟ تقصدت مسام جلده عرقاً،
كاد يدور حول نفسه. لانت ملامح الموظف بعد
تفكير عميق، عززه الالهام الربانى الثاقب، ثم
قال:

ولا يهيك يا بيه السنترال كله تحت أمرك.
استاذنه برهة بعد أن طلب له كوباً من الليمون
المثلج، ومقعد أس مريحاً. وبينما كان المواطن
عبد العال عبد الحفيظ مغاوى يشرب كوب
الماء البارد دفعة واحدة، سولت له نفسه -
الأماره بالسوء- أن يشرب كوب الليمون
المثلج أيضاً. لكن ضميره استيقظ لتوه صائحاً
فيه: «هذا أكثر بكثير مما تتمناه يا عبد
العال». فى هذه الأثناء كان الموظف يقدم
لرئيسه فى العمل البرقية المشبوهة والمكتوبة
بخط يد المواطن عبد العال عبد الحفيظ
مغاوى . مشت عينا الرئيس بسرعة على
الكلمات الخمس . ثم لم تلبث أن اتسعتا من
الدهشة. زحفت شففتا موظف التلفزيون نحو
أذن رئيسه وهمستا:

- وهنا كمان الاسم الثلاثى والعنوان
كاملا:

تالقت عينا الرئيس بالنصر، وشد على يد

المكونة من خمس كلمات فقط أكثر من مرة. ودأ
لو تنطق الكلمات القليلة بكل ما فى نفسه.
راجع نقاط الحروف التى يشاها دائماً. عاجله
خلف الشباك بالسؤال:

- خلاص يا بيه؟

أوما برأسه إيجاباً وسلمه الورقة، سأل
الموظف:

- العنوان فين؟

أخرج من جيبه القصاصه الورقية التى
أعطاه له الأستاذ محيى، صديقه المقرب،
وكاتم أسزاره، فمررها مطوية عبر فتحة
الشباك الزجاجى للموظف . بدأ الموظف تدوين
كلمات البرقية انتفض كمن سرى فى جسده
تيار كهربى. حذق الموظف فى وجه المواطن
عبد العال عبد الحفيظ مغاوى من أم رأسه
الخالية من الشعر وحتى أصابع قدميه المظلة
من صندله. خجل المواطن عبد العال عبد
الحفيظ مغاوى من بقعة الزيت التى لطخت
بنظونه، فخبأها بالجريدة. جلس الموظف على
مقعده مرة أخرى ثم مرش فى رأسه قائل وهو
يدفع الورقة إليه:

- ممكن حضرتك تقرأ لى اللى كتبت؟

ازدرد المواطن عبد العال عبد الحفيظ
مغاوى ما تبقى من ريقه، وقرأ بصوت
خفيض:

- (لا يا سيادة الرئيس ولدى أسبابى).

نفض الموظف رأسه وسأل:

- هل أنت فى كامل قواك العقلية يا

الموظف وهو يقول بحرارة:

- برافو عليك يا خلوصى.

- يعنى عجبك يا افتندم؟

- خير ما علمت يا خلوصى

- كله علشان البلد يا افتندم.

- وفين هو يا خلوصى؟

أشأ خلوصى بطرف خفى إلى المواطن عبد العال عبد الحفيظ مغاورى الذى كان يفصله عنهما مجموعة من الحواجز الزجاجية . رمقه رئيس العمل بنظرة ظافرة . محدثا خلوصى:

- وكمان متكرر فى هيئة موظف!!

عاد خلوصى إليه، جلس على مقعده قائلا:
- منور يا باشا.

وأخذ ديون البرقية من جيبه ثم أعطاه إيصالا بقيمتها موبعا إياه:
- أى خدمة يا باشا.

لم يغادر القلق المواطن عبد العال عبد الحفيظ مغاورى طوال طريقه إلى منزله، الذى شهد عثرات أكثر، ذلك اليوم.
قرر ألا يخبر زوجته بما حدث.

لم يفلح يوم الخميس بلحم الغداء ، ويطبخه ، واللقاء الزوجى الذى حدث فيه زوجته على جسده، وسهرة التليفزيون أن تطفى قلقه.

بعد صلاة الجمعة مباشرة جاء البوكس ، واصطحب المواطن عبد العال عبد الحفيظ مغاورى وسط صرخات زوجته وذهول محمد وأحمد ومحمود وعبد الله ورشا واستفسارات

الجيران الذين كانوا يضربون كفاً بكف وتحسر آخرون على ديون المواطن عبد العال التى أصبحت معدومة منذ اللحظة وعوضهم على الله. لكن المواطن عبد العال تفاعل خيراً إذ اعتقد أنها ستفزع وسيبحث المسئولون شكواه ويردون له الحق.

وبعد شهر من الاستجواب المتقن حول حياة المواطن عبد العال عبد الحفيظ مغاورى منذ صرخة الميلاد الأولى وحتى آخر مرة تبول فيها بحمام عمومى، مروراً بعاداته اليومية والأسبوعية والشهرية والسنوية مفصلة وماهية علاقته بالسياسة والأحزاب السياسية وصحف الحكومة وصحف المعارضة وإذاعات الحكومة وإذاعات الدول الصديقة والعدوة والكتب الدراسية وغير الدراسية والجيران والأقارب والزملاء والمعلماء والأولاد وبرنامج التليفزيون التى يفضلها والشوارع التى اعتاد المشى فيها والتى لم يرها أصلاً وإلخ.. إلخ، رجع المواطن عبد العال عبد الحفيظ مغاورى إلى منزله المريح وزوجته الحبيبة وأبنائه البررة إثر أمر مباشر من السيد رئيس الجمهورية الذى استنكر تماماً ما حدث للمواطن عبد العال.

وعاد المواطن عبد العال لممارسة حياته بصورة طبيعية مع تغير طفيف جداً جداً فى خط سير عودته لمنزله يومياً بعد العمل فقط أصبح يتحاشى المشى فى شارع السترات الشهير، وأصبحت علاقته بالتليفونات والتلغرافات فى أحسن حال.

ملاحم الوعي .. جماليات النص الشعري

ياسر محمد إبراهيم

المحاور واحدة والإشكاليات ساكنة ثابتة لا تتطور ولا تتجادل مع النص محل النقد حتى صارت وجهات النظر النقدية معروفة مسبقا لدى القارئ هذا إضافة إلى الإغفال القصوى المتعمد لجيل الشباب والنفي العام لمبدعي أقاليم مصر المنفيين في محافظاتهما . ويدهشنا الباحث أيمن بكر بكتابه النقدي «ملاحم الوعي بجماليات النص الشعري بيدهشنا بنظرته النقدية وبمنهجه الفكري ويتناوله البحثي ، وذلك لاستخراج ملاحم الوعي الكامنة في

يضع المشهد النقدي اليوم بكم هائل من الأبحاث والدراسات لكنها في الأغلب الأعم تشبه غشاء السيل ، إلا النذر القليل منها الذي يبقى بفضل انفتاحه على أفق معرفي أرحب ورؤى نقدية أوسع مما يعطيه صفة التفاعل الضالقي مع النصوص موضوع درسه مما يضفي عليه الحيوية وروح النقد البناء ومع كثرة الأبحاث والدراسات الشعرية أصبحت الأحكام معادة واستمرأ البعض النقل الذي أصبح سهلا ولم يعد هناك جديداً من حيث الجودة في تناول المنهج .. ذلك ما دامت

النص الشعري وجمالياته عند جيل من مبدعي أقاليم مصر. -

والكتاب يبدأ بمقدمة يطرح فيها الباحث أهداف دراسات الكتاب في أمرين غير منفصلين .

الأول محاولة استكشاف جماليات الكتابة الشعرية، عبر مقولات نقدية يظنها الباحث قادرة على إنتاج خطاب نقدي مثير للجدل حول النصوص.

والآخر السعي للتعرف على بعض ملامح الوعي الفني والثقافي العام الذي تعبر عنه أو تصدر هذه النصوص ثم يلحق ذلك بمجموعة أفكار يظنها الباحث فاعلة في دراسات الكتاب وهي :

١- عدم التمييز في التناول الإبداعي بين شعر العامية وشعر الفصحى حيث يرى أن التفريق يشير ضمناً إلى تراتبية قيمية غير مؤسسة بصورة علمية .

٢- تجنب أحكام القيمة التي يصوغها الواقع الثقافي حول الشعراء.

٣- الحرص على أن تنصدر كل دراسة أهدافها ومقولاتها النظرية.

وبعد المقدمة يقسم الباحث كتابه إلى سبعة عناوين رئيسية يبدأها .. وبالأدات في قصيدة النثر وهو أطول مباحث الكتاب ويحاول فيه الباحث جاهدا السعي لتحليل بعض جماليات قصيدة النثر العربية من حيث وجود فلسفة

الذات الشاعرة وتشكلها في قصيدة النثر وذلك من خلال تتبع هذه الفكرة في تجارب شعراء قصيدة النثر عبر إعلانات الشعراء عن أنفسهم وعن تجاربهم كما تتبدى في أوليات التأويل التي تصادف في النص المطبوع والآخر عبر التحليل التأويلي لنصوصهم.

ويطمح الباحث في إثبات تفرد الذات الشاعرة لدى مبدعيه موضوع بحثه ورغبتها في الخروج من كل التكوينات التنظيمية الجماعية وعن كل الانتماءات السياسية الشمولية التي تسام هذا التفرد وذلك عبر ديوان «هبه مصطفى» «مشاهد من طلل وإفتقاد» وديوان فارس خضر «كوميديا» وآخر «لرفعت سلام» «إلى النهار الماضي» وعن تفرد الذات ديوانه وإعادة تعريف مفردات الكون يتخذ أسامة بدر نموذجاً يطبق عليه مقالاته النقدية وينجح في ذلك من خلال جدل الناقد مع النص وتأويله بلا قسرية أو إدعاء أو استخدام الرطانة الإيديولوجية ويجادل لإثبات تفرد الذات عند «مؤمن سمير» عبر ديوانه «بورترية أخير لكونشرتو العتمة» وذلك من خلال أوليات التأويل حيث الإخراج الفني من طريق تأويل النصوص التصديرية واللوحات التي تغلق تصوص الديوان وكذلك في ضوء تشكيل الغلاف الأمامي والخلفي للديوان وخواتيم الديوان ويحاول الباحث إثبات تفرد

صياغة انتقائية حركة « ويلمح الباحث سعى الذات الشاعرة الحاد والصامد لتأكيد حرية الارادة الإنسانية في صنع تاريخها بل وحاضرها ومستقبلها ، وينتقل إلى عنوان فرعى آخر حيث الجدل بين حركة الذاكرة / حرة التاريخ ويقول «إن إعادة صياغة الذاكرة يتحرك من نقطة لأخرى بصورة انتقائية حرة- هذه الحركة هي نفسها حركة التاريخ الذي قرر الشاعر اختراعه.

وعن التاريخ والتاريخ الآخر يحاول الباحث من خلال قراءة ثلاث قصائد من ديوان «إلى النهار الماضي» لرفعت سلام، يحاول أن يمسك برؤية الشاعر وتصوره لأحداث قومية وموقفه منها وما يحدث أثناء عملية القراءة من جدل بين رؤية المتلقى ورؤية الشاعر ، ويوضح طرحه بقوله «إن جدل المتلقى مع ما يطرحه الشاعر يعتمد أساساً على تأويل المتلقى للتكوينات اللغوية الجمالية التي تمثل رؤية الشاعر وصولاً إلى تصور ما عن هذه الرؤية».

وعن الملاحح الفنية للكتابة وسمات الوعي في ديوان الشاعر ضاحي عبد السلام «بريزة فضة» يكون المبحث الثالث بعنوان «نحو عالم إنساني» وذلك من خلال قراءة تأويلية لشهوة الخلق المتجلية في الديوان ويوصل الباحث لبعد مهم في شعر ضاحي عبد السلام وجيل من شعراء قصيدة النثر العامة هذا البعد هو محاولة كسر البنية ليس في عمومها ولكن

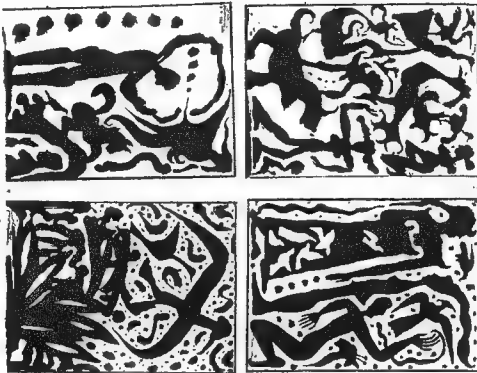
الذات من طريق العلاقة الضدية بين الذات الشاعرة المحاصرة داخل احساسها بالوحدة من ناحية ومفردات الكون المحيط بتلك الذات من ناحية أخرى وذلك في تجربة «هبة مصطفى في ديوانها» «مشاهد من طلل واقتقاد» وفي المبحث الثاني المعنون «بتاريخ الذاكرة» يؤكد الباحث على أن الحوار الحر بين الناقد والنص يفرز تفاعلاً عميقاً تنتخب من خلاله المادة المدروسة أنواتها المناسبة وتكتسب تلك المادة في الوقت نفسه وجوداً خاصاً من خلال الرؤية التي يطرحها الناقد عبر استخدامه الخاص لأنواته ويعتبر الباحث أن هذا الحوار شرطاً جوهرياً لكي يمنح النص بعضاً من نفسه لناقد ما فيمكنه بالتالي إنتاج مقاربة ضمن مقاربات لانهائية يحتملها النص».

من خلال هذا الوعي النقدي يتعامل الباحث مع ديوان رفعت سلام «إلى النهار الماضي ويعتمد في تأويله على المقدمات والعنوان والتصدير وشكل الخط الطباعي الذي اختاره الشاعر ليكتب به ديوانه ثم ينتقل إلى عنوان فرعى في البحث فيناقش صياغة الذاكرة / اختراع التاريخ حيث قررت الذات الشاعرة أن من حقها اختراع التاريخ وواجب التاريخ هو الإذعان ، هذا الحق الخاص ويقول الباحث موضحاً رؤيته النقدية «إن اختراع التاريخ الشخصي يمثل صياغة للذاكرة وهي

الارتباط بالنص الصوفي عن طريق المقارنة بين كل من بنية النص الشعري وبعض السمات المميزة للخطاب الشعري مثل بنية النص والأداء اللغوي في تجربة سعيد الوكيل أما الآن فنحن أمام المبحث السادس المعنون بـ (شفافية الوعي وجماليات الكتابة) والذي يحاول فيه الباحث إثبات الفكر المحافظ في شعر درويش الأسيوطي الفائز بجائزة الدولة التشجيعية ، ويقول «يمكننا القول إن درويش الأسيوطي هو أحد المعبرين عن أجيال من الشعراء مثلت تقاليد الشعر الحر لها الأرضية الأكثر محافظة بالنسبة لما تلا حركة الشعر الحر نفسها من محاولات تجريب أخرى مثل الشعر النثري أو ما يسمى بقصيدة النثر ومن هنا جاءت المحافظة الفنية التي أدعى أن الوعي الفني في شعر درويش الأسيوطي يعبر عنها» ونصل إلى نهاية الكتاب في المبحث السابع المعنون بـ «قصيدة النثر العامية .. مقارنة ثقافية» وفيه يقدم تنظيرا لواحد من جيل كتاب بـ قصيدة النثر العامية وهو مسعود شومان ويركز الباحث على فكرة الاهتمام بتفاصيل الحياتي واليومي والمعيش حيث يرى إنها أصبحت مموجة وغير مقنعة لكثير من شعراء هذا الجيل ويعضده رأيه برأي مسعود شومان الذي يرى أنها وصفة بديلة سهلة للقيم الجمالية التقليدية التي استخدمها البعض ركوبا للموجة ومن خلال وعي نقدي

البنية الدلالية الثقافية المستقرة ومحاولة خلق بنية مغايرة . ويتناول المبحث الرابع فرضية رئيسية ترى في شعر كل من محمد عبد المعطى ومحمد حسنى وريثا شرعيا لتراث شعر العامية المصري على المستوى الفني والفكري وفي محاولة لتقديم مقارنة تأويلية لتجارب هذين الشاعرين كان الضعف في هذا المبحث وذلك لأن الأدوات النقدية التي استخدمها الباحث كانت أعلى من النصوص المراد نقدها وتأويلها ويحاول الباحث جاهدا تجميل هذا الضعف في النصوص ومحاولة تقويتها لكنه لا يستطيع ويصل لقناعة مفادها أن موقف الشاعر محمد عبد المعطى المناهض للوجة الجديدة من شعر العامية المسمى بالنثرى يهدد بموقف دوجمائي . ويلخص الباحث تجربة محمد حسنى في التمرد حيث يبدو الوعي الفني لدى الشاعر رافضا لذاته وسبب هذا الرفض هو الأنثى ووجودها الطاغى في معظم قصائد محمد حسنى وفي المبحث الخامس يتخذ الباحث من تجربة سعيد الوكيل في ديوان « ما قالت ليلي للمجنون» مدخلا لمبحث العلاقة بين استخدام الشاعر للتراث كإطار يفلق به طرحه الشعري.

حيث يستخدم الشاعر إبداع الصوفية النصي والفكري حيث يعتمد الشاعر «على كتاب النقرى» «المواقف والمخاطبات» كهيكल عام للتجربة الشعرية ويحاول الباحث إثبات



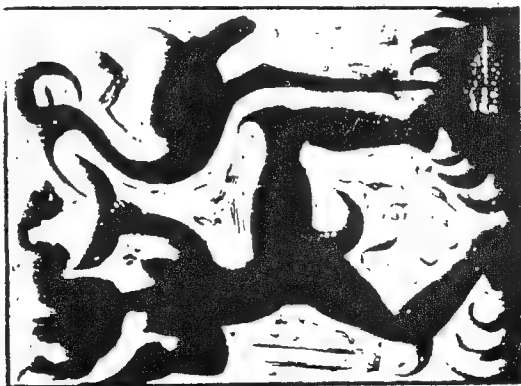
الجاد أيمن بكر بحثه بعبارة اعتبرها دعوة منه لجميع النقاد لتأمل المحاولة الفنية التي فرضت نفسها على الإنتاج الشعري في مصر بهدف اكتشاف عناصر الأصالة فيها وتغذيتها بدلاً من محاولة نفى وجودها وتكرار الاتهامات السخيفة بالعمالة والخيانة».

إنه كتاب يستحق القراءة.

وتحية لأيمن بكر على مجهوده النقدي ووعيه ورحابة طرجه وسعة أفقه المعرفي.

يرى الباحث أن التيار الجديد يحاول اكتشاف أبعاداً جمالياته في اللغة العامية بمنطق مغاير عما اعتاده شعراء العامية. ويقول « أن الشعرية الجديدة التي يطرحها شعراء قصيدة النثر العامية محاولة للكشف عن جماليات اللغات العامية من زوايا مغايرة يمكنها أن توسع من قدرتنا على الفهم الثقافي عبر التركيز الفني على محتوى اللحظات الشعورية الدقيقة المخزنة في هذه اللغات».

ويعتمد في هذه الرؤية على ديوان مسعود شومان، «على رجل واحدة» ويختتم الباحث



.. مع عبد القادر القبط

د. محمد عبد المطلب

سألته يوما وهو يفتح ذاكرته على الماضي البعيد ، وقصص الحب الأولى : هل تسمع لى أن أروى ما سمعته فى بعض ما أكتب ؟ فقال : أوافق من حيث المبدأ ، لكن أنت تعرف الوقت المناسب للنشر . وأظن أنه كان يقصد أن يكون النشر بعد رحيله النهائى وهما أنذا الآن أتهيا لتلبية ما نصح به بعد رحيله عن عالمنا.

لاشك أن الكلام- أى كلام- لا يمكن أن يبدأ من صمت ، بل بالضرورة- لابد أن

أخترت هذا العنوان قصدا إلى استدعائه بوصفه المدخل الأثير لبعض مقالات الدكتور عبد القادر . هذه المقالات التى كان يفتح فيها ذاكرته على ما ضيه البعيد والقريب ، ويستسلم لنوع من البوح المحاط بأسوار الحذر حتى لا يتجاوز الخطوط الحمراء ، فما وراء هذه الخطوط ما زال فى إطار المنوعات ، فهذه الشخصية كانت تعرف دائما ما يمكن أن تبوح به ؛ ومتى يحسن هذا البوح . فاعتقد أن زمن البوح قد حان ، فقد

رفاق جلسته إلى (الامفتريون) وبين حين وآخر أوجه بصري ناحية المدخل لعل أراه قادمًا وثيد الخطو ، باسم الوجه ، ممثلًا بالحياة والدفع.

لقد امتدت صحبتي لشيوخ النقاد منذ بداية الستينيات ، لكنها كانت صحبة مع اسمه فقط ، فقد كنت -حينها- طالبًا في كلية دار العلوم ، وكان اسم الدكتور عبد القادر القط يتردد علينا- نحن الطلاب -كما تتردد أسماء الأبطال الأسطوريين فكنت أعرفه بالتفيل قبل أن أعرفه بالعيان.

وجاء لقائي المباشر معه عندما ناقشني في رسالتي لنيل درجة الدكتوراة سنة ١٩٧٨ وعندها تحولت صورة البطل الأسطوري ، إلى صورة الأب الروحي المملوء بالسماحة والعطف ، وخرجت من هذه المناقشة وقد امتلأت بحب هذا الرجل ، وصح مني العزم على اللحاق به أينما كان ، وقد طابت الحال ، وأصبحت عضواً بهيئة التدريس بكلية الآداب جامعة عين شمس ، وتحولت من التلميذ إلى (الزميل) وهي الصفة التي يضفيها على عندما كان يقدمني لزواره من طلاب العلم ، ومن الأدباء ومن الصحفيين.

لكن ظل إحساسي بالفارق الهائل بين تلمذتي وأستاذيته يمثل لي نوعاً من الحاجز

يسبقه كلام أيضاً . قد يكون كلاماً منطوقاً ، وقد يكون كلاماً نفسياً غير منطوق ، وقد سبق كلامي الآن كلام شيخنا الدكتور عبد القادر القط ، وكان كلامه منطوقاً مسموعاً مني ومن بعض رفقاء جلسته صباح كل جمعة في كازينو (غرناطة) ثم في كازينو (الامفتريون) وفي الوقت نفسه كان كلامي الآن مسبوقاً بكلام نفسي عشته بعد أن بلغني خبر رحيله النهائي بحيث استحال الكلام النفسي إلى إحساس قوي باليتم وهو إحساس عشته ثلاث مرات في حياتي.

المرة الأولى في عام ١٩٧٠ عند وفاة جمال عبد الناصر ، لكنه كان يتماً عاماً عشته مع المصريين جميعاً والمرة الثانية في عام ١٩٧٦ ، وكان يتماً خاصاً حيث رحل والدی إلى جوار ربه ، والمرة الثالثة في سنة ٢٠٠٢ عند وفاة شيخنا الدكتور عبد القادر بوفيهما كان اليتم خاجباً وعاماً على حد سواء.

لكن إحساسی باليتم الأخير ما زالت تخالطه مشاعر رافضة لفكرة الرحيل النهائي لهذا الرجل الذي حل في عالمي بعد أن اكتملت واشتد عودي ، لكنني كنت اتكى عليه قيسما يحزنني من أمور ، وفيهما يعجزلني من مشكلات.

وما زلت أذهب صباح كل جمعة مع بعض

المعنوى برغم محاولاته الدائمة فى كسر هذا الحاجز ، وتقريبى منه مرة بعد أخرى بإشراكى فى كثير من محاوراته ولقاءاته بالكلية.

وقد زاد اقترابى منه عندما تولى رئاسة تحرير مجلة (إبداع) ١٩٨٢ ، حيث دعانى للكتابة فى المجلة ، فأسرعت بالاستجابة شاكرا له تفضله بهذه الدعوة ، وقد اقتضى ذلك أن أتردد عليه بكازينو غرناطة لأسلمه ما كتبت ، حيث أنبأتني أن له جلسة فى صباح كل جمعة يلتقى فيها مع بعض حواريه من محبى الأدب ومبديه ، وأكد أنها جلسة ، وليست ندوة ، جلسة حب وأخوة.

وعندما كنت أعد مقالا للمجلة أزوره فى جلسته لمدة دقائق أسلم له الأوراق ، وكنت أجد منه الترحيب والتشجيع فاستأننته فى الانضمام إلى هذه الجلسة الأسبوعية ، فرحب ترحيبا دافئا ، وازمته منذ أواخر الثمانينيات ، لا أكاد أتخلف عن جلسته إلا إذا كنت على سفر هنا أو هناك ، واستمر اللقاء إلى ما قبل رحيله بخمسة أسابيع ، وإن ظل لقائى به قائما خلال الهاتف اليومى تقريبا.

الكلام عن (شيخ النقاد) - وهو اللقب الذى أسعده كثيرا - عندما أطلقته عليه مجلة المصور خلال أزمة الروائى السورى حيدر حيدر

وروايته (وليمة لأعشاب البحر) ، حيث وضعت صورته وصورة شيخ الأزهر على غلاف المجلة مع عنوان ضخم: شيخ الأزهر فى مواجهة شيخ النقاد.

الكلام عن شيخ النقاد يحتاج إلى نظرة كلية تلاحق هذه الشخصية فى أفقها الشامل، وهذه النظرة الكلية تقول: إن عبد القادر القط شخصية إنسانية حضارية ، تطلب المثل الأعلى وتسعى إليه ، وتدعو الآخرين لهذا السعى.

وإدراك هذه الإنسانية الحضارية يمكن ملاحظته فى سلوكه الخاص والعام ، وفى آرائه الجزئية والكلية، ولكن الأهم - من وجهة نظرى - أن نلمح هذه الحضارية فى نوقه الجمالى فى الفن القولى وغير القولى على وجه المصوم ، وفن الشعر على وجه الخصوص.

فخلال جلسات الدكتور عبد القادر القط الصباحية كانت له اختياراته الشعرية التى يرددها فى السياقات المناسبة لها، وكما يقول أبو هلال العسكري: (اختيار الرجل قطعة من عقله) ونضيف على هذا القول: (واختياره قطعة من نوقه الجمالى والحضارى) ، وبهذا يمكن القول إن حضارية الدكتور كانت وراء مثل هذه الاختيارات : وسوف تكون متابعتنا لأكثر الاختيارات ترددا ، لأنه كان كثير الذكر

للشعر العربي قديمه وحديثه.

وما أظن إلا أن بيت المرار الفقعسي كان أكثر الاختيارات تردداً ، بوصفه المثل الغنى الأعلى في العلاقات الإنسانية الخاصة والعامة على حد سواء .

ولا خير في الدنيا إذا أنت لم تزر.. حبيباً ولم يطرب إليك حبيب

وعندما يحتاج سياق الحديث تناول الصورة الحضارية الشفافة للمرأة ، فإن بيت طرفة بن العبد يفرض نفسه على الاختيار:

ووجه كأن الشمس حلت رداها .. عليه نقي اللون لم يتخذ

ثم يصل بهذه الشفافية الحضارية ذروتها عندما يستحضر قول عروة بن أذينة

إن التي زعمت فؤادك ملها .. خلقت هواك، كما خلقت هوى لها

بيضاء باكرها النعيم فصاغها .. بلباقة فادقها وأجلها.

ثم يستكمل هذه الحضارية الناعمة في العلاقة الجامعة بين الرجل والمرأة التي انتقل إليها عروة في قصيدته قائلا:

منمت تحيتها فقلت لأصاحبي .. ما كان أكلها لنا وأظنها

فدنا وقال : لعلها معنورة .. في بعض رقتها ، فقلت : لعلها

ثم يصل بالحب إلى قدرته المزدوجة بين التجريد والتجسيد عندما يرصد عروة حبه في السحب الحاجية لحرارة الشمس عن المحبوبة. ولعمرها ، لو أن حبك فوقها .. يوماً ، وقد ضحيت ، إذن لأظنها

وعندما تتحرك سياقات الحديث إلى الحزن العميق الذي يسكن الداخل النفسي ، يبدأ الدكتور في تقديم اختياراته المساعدة على الخلاص من هذا الحزن في قول كثير عزة:

فقلت لها يا من كل مصيبة .. إذا وطئت يوماً لها النفس ذلت

فإذا ثقل الحزن وما من سبيل للخلاص منه ، فإن قول امرئ القيس يفرض نفسه على الفور:

فلو أنها نفس تموت جميعة .. ولكنها نفس تساقط أنفسا

وكان يتبع ذكر البيت بقوله : أليس هذا ما نسميه اليوم: الموت البطيء؟ وهو الإحساس الذي عاشه مجنون ليلى بعد حرمانه من ليلى ، حيث تمثل بين امرئ القيس في قوله:

وليس الذي يهمني من العين دمعها .. ولكنها نفس تلوي فتتقلب

فإذا تحول الحزن الداخلي إلى عجز خارجي ، كان الاستشهاد بقول امرئ القيس: وما خلت تبريح الحياة كما أرى .. تضيق

ذراعى أن أقوم فالبسا

فإذا كان الحزن حزن الفقد ، فإن شعرية متمم بن نويرة فى رثاء أخيه مالك تكاد تكون النموذج الإنسانى للحزن ، فقد كان هناك من يلومه على بكائه الدائم على أخيه فرد عليه بتصوير شعرى بالغ الإنسانية:

أمن أجل قبر فى الملا أنت فأنثى .. على كل

قبر أو على كل مالك

فقلت له : إن الشجى يبعث الشجى ..

فدمنى فهذا كله قبر مالك

لقد كان شيخ النقاد يردد اختياراته أملا أن تتحول إلى سلوك حضارى نمارسه حياتيا كما مارسه الشعراء فنيا ، نون أن يكون الزمن حجابا ، لأن الذوق الجمالى الحضارى يعلو على الزمنية وحيدوها الصارمة.

إن إنسانية الدكتور عبد القادر القط المشبعة بالحضارية جعلته منحازا إلى جانب الحق ، ومنحازا إلى جانب الأضعف أو المظلوم على أمره ، ومنحازا إلى حرية الرأى واحترام الرأى الآخر ، وكثيرا ما كان يردد : إن أخطر آفة سيطرت على واقعنا الثقافى ، هى (نفى الآخر) ، وإن امتدت هذه الآفة إلى مناحى الحياة المختلفة ، وكان يقول : إن الساحة تسع الطرفين معا ، وليس من المقبول القول : إما أنا ، وإما أنت ، لماذا لا نقول : (نحن) ؟.

ولذلك فأنا أتحفظ كثيرا على بعض

الاجتهادات التى ترى فى الدكتور القط شخصية وسلوية محايدة ، فقد كان محايدا ، إذا اقتضى الموقف أن يكون محايدا ، لكنه يتخلى فورا عن حياده إذا اقتضاه الموقف أن يكون منحازا ، ولا يظل هذا الانحياز فى إطار نظرى تجريدى ، بل يتبعه بتصرف عملى محدد يؤكد ، وأذكر هنا بعض مواقفه القديمة التى فتح ذاكرته عليها فى إحدى صباحات الجمعة.

يحكى الدكتور بعض ذكرياته عندما كان طالبا فى الجامعة ، وكان له صديق عزيز عليه ، وكان هذا الصديق يحب زميلة له حبا قويا نقييا ، ويتحنى أن يصارحها بهذا الحب ، لكنه لا يمتلك القدرة على مواجهتها بمشاعره ، كما لا يمتلك القدرة البيانية على الكتابة لها ، فلجأ إلى صديقه (عبد القادر القط) المعروف بفصاحة بيانه ورشاقة خطه ، ورجاه أن يكتب -بالنيابة عنه- رسالة لهذه الزميلة تعبر عن عواطفه نحوها ، واستجاب الصديق لرجاء صديقه وكتب الرسالة معنونة لهذه الزميلة ، وطلب منها أن ترد على الرسالة برسالة أخرى تحفظ بشباك بريد الجامعة.

ويقول الدكتور القط إنه اختار للرسالة مجموعة من الجمل والفقرات الرومانسية التى

استحضرها من كتب المتفلولى ، ثم سلمها لصديقه الذى أرسلها بدوره إلى المحبوبة التى كانت تميل إلى التحفظ فى علاقتها بالزملاء عموما .

ويبدو أن افقنة أخبرت شقيقها بأمر الرسالة بوكان طبيبا معروفا إذا منصب ومال ، فذهب إلى رئيس الجامعة آنذاك وأطلعته على الرسالة التى كانت غير موقعة من مرسلها ، وتم الإمساك بالصديق وهو يتسلم الرد من شبك بريد الجامعة ، وعقد له مجلس تأديب ، وقد أنكر تماما أن يكون هو كاتب الرسالة ، وأوضح أن الخط ليس خطه ، وأنه كان يتسلم الرد ليعطيه لصاحب الرسالة الحقيقى الذى لن يبورح باسمه أبدا .

وقرر مجلس التأديب إحضار خبير خطوط لتحديد صحة كلام الطالب ، ولما جاء الخبر وفحص الخطاب ، وفحص نماذج أخرى من خط الطالب ، حكم بأن هذا الخط الذى فى الرسالة له بلا شك . وحكم على الطالب حكما قاسيا من مجلس التأديب .

أدرك الدكتور عبد القادر أن شقيق الطالبة استغل نفوذه وماله فى التأثير على خبير الخطوط ، ولم ترض نفسه هذه المغالطة الظالة ، وذهب من فوره إلى وكيل الكلية ، وطلب لقاءه ، ثم اعترف له بأنه هو كاتب الرسالة بقطه . فشكره الوكيل على شجاعته ، وطمأنه ، ووعد

بالتدخل لتخفيف الحكم عن زميله .

وهذا الموقف المبكر من رفض الدكتور القط لسطوة المنصب والمال ، جعله يفرق - دائما - بين مصطلحين : رجال المال ، ورجال الأعمال ، ويقول إنه من المؤسف أن من عندنا هم رجال مال لا أعمال ، لأن رجل الأعمال لابد أن يكون منتجا لأشياء تفيد فى تغطية الاحتياجات الداخلية ، وما يفيض يذهب للتصدير ، أما من يكتفون بالبيع والشراء فحسب ، فهؤلاء رجال مال لا أعمال .

ويتصل بهذا الخلق الإنسانى فى رفض الظلم ، رفضه الحاسم لمصادرة الرأى ، حتى ولو كان هو بذاته رافضا لمثل هذا الرأى ، فقد جاءه صباح الجمعة ٢٥ / ٤ / ١٩٩٧ الشاعر أحمد سويلم ليخبره بأن اتحاد الكتاب ينوى عقد محاكمة لبعض الكتاب الذين قاموا بزيارة إسرائيل ، فاستنكر الدكتور عبد القادر ذلك ، وقال : إنه يفتح الباب واسعاً لمحاكمة كل من يخالف فى الرأى ، وهذا مبدأ خطير عانى منه شخصيا ، فعندما كان مسئولا عن قيد الأعضاء الجدد فى اتحاد الكتاب زمن رئيسه يوسف السباعي ، تقدم للعضوية الأستاذ محمود أمين العالم والأستاذة فريدة النقاش ورحب بهما ترحيبا كبيرا ، وأخذ يعد الإجراءات لتقيدهما بوكان يجلس معه الأستاذ ثروت أباظة فأسرع إلى الأستاذ يوسف السباعي قائلا له : إن عبد القادر القط يفتح

الاتحاد للشبيوعيين ، فالتقى يوسف السباعي ، هذا القييد أولا ، ثم ألقى لجنة القييد برئاسة القط ثانيا :

وتابع الدكتور الموقف الخاص بمحاكمة الكتاب مع الأستاذ سعد الدين وهبة ، وأوضح له أن ضرر هذه المحاكمة سوف يكون أكثر من نفعها . وهذا كله بالرغم من أنه كان رافضا رفضا قاطعا لأي تطبيع مع الكيان الصهيوني إلا بعد حصول الشعب الفلسطيني على حقوقه كاملة واسترداد الجولان .

بل إن الدكتور قابل الشاعر «حياة أبو النصر» بعد زيارتها لإسرائيل مقابلة فاترة ، حيث تضرع جلسته الصباحية بين الصين والآخر ، حتى إنها توقفت تماما عن هذا الحضور بعد هذه المقابلة ، لكن الرفض شيء ، والمحاكمة شيء آخر .

لاشك أن (حديث المرض) يفرض نفسه في هذه اللحظة التي تنفتح فيها الذاكرة على بعض جلسات الدكتور عبد القادر القط ، الذي غاب بالجسد ، لكنه ما زال حاضرا بإنسانيته الحضارية التي لا تقبل الغياب بحال من الأحوال .

وتاريخ شيخ النقد مع المرض تاريخ قديم ، بدأ مع الوهم ثم وصل إلى الحقيقة ، فقد روى لنا أنه في بداية الأربعينيات أحس ببعض الآلام الجسدية ، فدخل مستشفى (قصر العين) بتوصية من أستاذه (أحمد أمين) ،

وأمضى فيه أسبوعين للعلاج ، ويبدو أن رئيس القسم الذي كان به - كان طبيبا له شهرته الكبيرة (الدكتور محمد إبراهيم) - لم يعطه الاهتمام الذي كان يتوقعه برغم توصية أستاذه ، فأرسل له بيتين من الشعر يستحثه على زيارته وإجراء الفحص اللازم ، قال فيهما :

حليف وساد منذ عشرين ليلة .. ينادي ويرجو فيك خير مجيب

أعيدك أن ألقى قتيلا لفاتك .. من الداء مجهولا وانت طبيبى

فعاده الطبيب الكبير ، وفحصه فحصا دقيقا ، ثم قال له : ليس بك أى علة بدنية ، وما بك هو نوع من توهم المرض ، وأوصى بخروجه من المستشفى على الفور .

يقول شيخ النقد : لقد اتضح لى أن هذا التشخيص صحيح ، فقد كنت أتهم المرض كثيرا ، واعتزمت التغلب على هذا الوهم بالشعر ، فنظمت بيتين ، وصرت أرددهما لنفسى كل صباح ، أقول فيهما :

إننى اليوم سعيد وادع .. هادئ البال قوى الأمل

هادئ النفس شجاع ثابت .. يدينى الصبر وحب العمل

أما رحلته الأخيرة مع المرض فقد بدأت لاحظها في صباح الجمعة ١٢ / ٨ / ١٩٩٨ على وجه التحديد ، حيث أخبرنى أنه - نى الأيام الأخيرة - يعانى إرهاقا زائدا ، حتى إن

ازداد الإرهاق عليه حتى إنه لم يكن يكمل بعض الجلسات للجنة الشعر أو اللجان الأخرى التي كان مقرراً لها ، ثم أصبح يعتذر عن عدم حضور بعض هذه الجلسات ، ثم تحول الاعتذار إلى انقطاع في المرحلة الأخيرة التي سبقت الوفاة بحوالي شهرين تقريباً .

وفي صباح الجمعة ٢٤ / ٤ / ٢٠٠٢ خايطي تليفونيا ليكلمني في ثلاثة أمور :
أولاً: أنه بلغه مرض الدكتور إبراهيم عبد الرحمن- وهو من أقرب الناس إليه - وطلب مني أن أعتذر له عن عدم قدرته على زيارته ، وأن أبلغه أمنياته له بالشفاء العاجل .

ثانياً: أن أتصل بالدكتورة وفيه وكلية كلية الآداب جامعة عين شمس لأبلغها اعتذاره عن عدم المشاركة في الندوة التي سوف تعقدها الكلية حول (الرواية التلفزيونية) بالمشاركة مع الدكتورة هدى وصفي والأستاذ أسامة أنور عكاشة .

ثالثاً: وجه لي عتاباً رقيقاً لأنني لم أهاثفه يوم الاثنين الماضي بشأن مقاله في الأهرام كما تعودت مع المقالات السابقة ، وقد اعتذرت له بأنني لم أرد إرهابه في ظروف مرضه ، فقال لي جملة لها أهميتها البالغة: إنني لا أَرْضَى عن مقالاتي إلا إذا أحسست برود الأفعال التي تثيرها ، وبخاصة أن دائرة القراء تضيق يوماً بعد يوم لمشاغل الحياة حيناً ، والانصراف عن الثقافة الجادة حيناً ، وضيق ذات اليد حيناً ثالثاً ، فقلت له : هل ضيق

هذا الإرهاق يلحق به عندما يسير مائتي متر فقط ، فذكرته بببتيه اللذين كان يرددهما لنفسه لدفع وهم المرض عنه ، فقال : لقد رددتهما ، لكنهما لم يستطعاً إزالة ما شعرت به من تعب وإرهاق .

ثم تأكد إحساس الدكتور بالمرض في صباح الجمعة ٢١ / ١٠ / ١٩٩٨ ، حيث حضر إلى جلسته متأخراً بعض الوقت ، ثم طلب مشروبه المفضل (بيريل) الخالي من الكحول ، لكنه لم يكمل المشروب ، فسألت عن السبب ، فقال : إنني أعاني من متاعب في الجهاز الهضمي ، حتى أنني فكرت في عدم الحضور هذا الصباح لولا أنني واعدت القاصر سعيد الكفراوي للمقائه من أجل بعض الأمور ، والدكتور - كما عهدته دائماً - من أكثر الناس التزاماً بالميعاد :

وقد تتابعت ملاحظاتي عليه حيث أخذت خطواته تتباطأ ، وانحنأؤه يتزايد ، ولونه يميل إلى الرمادية المشربة بحمرة خفيفة ، وانعكس ذلك في تغير بعض مواعيده التي اعتادها فقد كان من عادته أن ينصرف من جلسته الصباحية في الواحدة والنصف ظهراً ، لكنه يستأنف في الواحدة حيناً ، وقبل الواحدة في بعض الأحيان ، ثم أخذ يعتذر عن المؤتمرات والندوات التي كان يدعى إليها ، فاعتذر عن مؤتمر البابطين عن (أمين نخلة) بالكويت ، ثم مؤتمر البابطين لافتتاح مكتبة التراث في الرياض ، ثم مؤتمر الجنادرية بالسعودية ، ثم

على جائزة سلطان العويس، فهو من الشخصيات التي لها حق هذا الترشيح ، فشكرته على ثقته بي ، وتكرّمي بهذا الترشيح ، وطلب مني أن أمر عليه صباح الأحد ٥ / ٥ / ٢٠٠٢ لأخذ استمارة الترشيح منه ، وكانت هذه هي المرة الأخيرة التي رأيته فيها . واستمر اتصالي به عن طريق الهاتف ، فأتحدث إليه مرة ، وأتحدث إلى زوجته أغلب المرات ، لأنه يكون -في الغالب- نائماً- أو مرهقا إرهابا يمنع من الكلام وفي الساعة السادسة من مساء ١٦ / ٦ / ٢٠٠٢ اتصل بي الدكتور أحمد مجاهد من المجلس الأعلى للثقافة ليبلغني الخبر الحزين ، وأدركت أن عصرا من الثقافة قد انتهى، هو عصر (عبد القادر القط) عصر الفروسية والنبالة والنقاء .

ذات اليد يصل إلى خمسة وسبعين قرشا ، فذكرني -سريعا - بما رواه لي عما حدث مع طلابه في الجامعة ، فقد طلب منهم يوما قراءة المقال القادم له في الأهرام ، لأنه يريد أن يناقشهم فيه ، لأن موضوعه يتصل بما يدرسه هذا العام ، وفي الأسبوع التالي سأل الطلبة عن قرأ المقال ، فلم يتقدم إلا ثلاثة طلبة فقط ، فإشار إلى أحد الطلبة الجالسين وسأله : لماذا لم تقرأ المقال؟ فقال : لأنني لم أشتري الجريدة . فقال له : ولماذا لم تشتريها ؟ فأجاب الطالب قائلا: بقيمة الجريدة أشتري إبطارا لي . يقول الدكتور : أسكتني إجابة الطالب ، وأدركت أن أوليات الإنسان ترتب علاقته بالثقافة عموما ، ولا يجب أن يحمل الإنسان نفسا فوق وسعها .

وفي صباح السبت ٤ / ٥ / ٢٠٠٢ خاطبني تليفونيا بشأن رغبته في ترشيحي للحصول



الحرب الباردة الثقافية .. وسقوط الأقنعة

عبد الحليم

(١)

على مدى أكثر من عشرين عاماً ، كانت وكالة المخابرات الأمريكية تنظم وتدير جبهة ثقافية عريضة فى معركة ضارية بدعوى حرية التعبير وبتعريفها للحرب الباردة بأنها معركة من أجل " الاستيلاء على عقول البشر " ويأتى ذلك بعد أن سكت هدير المدافع ودوى القصف ، فأخرجت الترسانة الأمريكية أثقالها الثقافية بأشكالها المختلفة « المجلات - الصحف - الإذاعات - المؤتمرات - ومعارض الفن التشكلى - والمهرجانات الفنية - والمنح والجوائز .. إلخ » لتمحو من الأذهان فكرة تداولها العالم لفترة وهى أن « أمريكا صحراء ثقافية » ، وتزرع بدلاً من ذلك فكرة مؤاذاها أن العالم فى حاجة إلى سلام أمريكى ، وإلى عصر تنوير جديد تحت مسمى عام اسمه " القرن الأمريكى " وهو ما حاولت رصدّه "فرانسيس ستونر سوندرز " فى كتابها المهم " الحرب الثقافية الباردة " : المخابرات المركزية الأمريكية وعالم الفنون والآداب " والذى ترجمه طلعت الشايب وقدم للترجمة د. عاصم الدسوقي.

وقد أقامت الندوة الثقافية لمجلة أدب ونقد حلقة نقاشية حول هذا الكتاب الصادر عن " المشروع القومي للترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة " .

شارك فى المناقشة الناقدة فريدة النقاش والناقد إبراهيم فتحى والناقد نسيم مجلى ، وأدارتها الروائية نجوى شعبان والتي أشارت فى تقديمها إلى أن طلعت الشايب نوعين من الترجمة : أولهما الترجمة الإبداعية ، أما النوع الآخر فهو الترجمة للقضايا الفكرية ، وهذا النوع من ترجماته - مثير - دائماً - للجدل

(٢)

ومن أمثلة ذلك كتاب « صدام الحضارات » لهييتجتون وكتاب « فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى » ، وكتاب « المثقفون » .

وأشارت نجوى شعبان إلى أن القضية التى يناقشها كتاب « الحرب الباردة الثقافية » تعد إحدى أهم القضايا فى عالمنا المعاصر فإذا كانت منظمة « الحرية الثقافية » بمثابة وزارة غير رسمية للثقافة الأمريكية بتمويل من « CIA » .
فإن قضية « التجسس » التى انتهجتها هذه المؤسسة صارت تمارس الآن عياناً بياناً .

(. الطرح الأمريكى)

أما الناقدة فريدة النقاش فقد أشارت إلى ضرورة مثل هذا الكتاب لكل من يريد أن يتعرف بعمق على الية السيطرة الأمريكية والأهداف الأساسية لها والأساليب التى تتجرد تماماً من الأخلاق البسيطة رغم أن من يمارسونها يدعون أنهم أخلاقيون ، ويدعون الدفاع عن القيم خاصة فى المجال الذى نحن بصددده وهو الحرب الثقافية وهو مارصده الباحثة « مؤلفة الكتاب » بصورة أقرب ما تكون إلى الموضوعية رغم أنها تبث أراها الشخصية فى ثنايا الكتاب .

وإن جاء رصدها بشكل درامى متعدد الشخصيات فهى تبدأ كتابها من « برلين » بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وتقسيم المدينة إلى أربعة قطاعات ودخول قوات الاحتلال الأمريكية والسوفيتية إليها ، وبرز شخصية ضابط المخابرات " مايكل جوسلسون " ليصبح العقل المدبر لحملة الدعاية الثقافية الأمريكية المضادة للسوفيت ، والمضادة أيضاً وبنفس الدرجة لحرية المثقفين والثقافة .

وقد لعب " جوسلسون " - كما ورد فى الكتاب - أحد أهم أنوار البطولة فى عمليات وكالة المخابرات الأمريكية الثقافية على امتداد العالم فى ظل الحرب الباردة إلى أن انتهى شأن عدد كبير من الفريق الذى عمل معه نهاية مأساوية

فضائحية بعد انكشاف أمرهم وحقيقة تمويل المخابرات الأمريكية لهم ، حيث استهدفوا بهذا التمويل اختراق كل شئ بداية من نقابات العمال ومروراً بالتجمعات الشبابية ، والحركات النسائية ، والمؤسسات الثقافية ، والصحافة والنشر ، وقد نجح هذا التيار في إفساد عدد كبير من المثقفين من أوساط اليسار غير الشيوعي الذي كان المنتمون إليه هدفاً رئيسياً للتجنيد في صفوف الأنشطة والمؤسسات التي أنشأتها الوكالة لمواجهة الشيوعية - كما ادعوا - في كل من أوروبا وأمريكا وبلدان المنظومة الاشتراكية وآسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية. وكان المخطط يبدأ بكسب النخبة الثقافية الغربية لحساب الطرح الأمريكي تمهيداً للاحتواء الأيديولوجي السياسي لأوروبا الذي تم اقتصادياً عبر مشروع « مارشال » وهو مشروع كان بدوره غطاءً لنشاط ثقافي قامت به المخابرات الأمريكية من خلال بعض الأعمال القذرة بل والإجرامية التي تمت على الصعيد السياسي ، فعلى سبيل المثال مكتب « الخدمات الاستراتيجية » كان كل عضو فيه يحمل حقيبة فيها بندقية قصيرة وعدد من القنابل اليدوية وبعض العملات الذهبية وحبة دواء قاتلة « لاستخدام ذلك كله من أجل ما أسموه بالأمن القومي ومبدأ « ترومان » الذي أقر بالتدخل من الخارج والذي سمح بالتدخل السري في الانتخابات الإيطالية ومساعدة أعمال التخريب على كل المستويات في أماكن شتى من العالم.

فن المواجهة

وأضافت فريدة النقاش أن الفصل المسمى بـ « الإعلام الديمقراطي » يحكى قصة تجنيد واحد من أبرز الكتاب وهو المجري الأصل « آرثر كوستلر » صاحب المؤلف المشهور « ظلام في الظهيرة » وهو الكتاب الذي استخدم على نطاق واسع في الدعاية ضد الشيوعية - ليصبح مستشاراً لهذه الإدارة الجديدة كشيوعي سابق ، وقد نتج عن ذلك نشوء استراتيجية تقوية اليسار غير الشيوعي ، والتقط « كوستلر » - " جيمس بيرنهام " - وهو مثقف أمريكي انتقل من الراديكالية إلى مؤسسات السلطة بسرعة مذهلة ، وتلك ظاهرة نراها - بكثرة - في بلادنا هذه الأيام.

وقد وصف أحد هؤلاء المنضمين إلى الإدارة بأنه « بلا مبادئ وشديد الطموح ، وبأنه شخص يمكن أن يتسلق جثة أمه ليصعد درجة » .

ولم يكن الهدف هو تدمير الأيديولوجية والدعاية الشيوعية وإضعاف النفوذ

السوفيتي في أوروبا خاصة في أوساط المثقفين فحسب وإنما أيضاً مواجهة المحايدين الذين رفضوا العمل مع منظمة حرية الثقافة مثل " جان بول سارتر " ومئات من المثقفين الأوروبيين غير الشيوعيين.

وأكدت " فريدة النقاش " أن هذا الكتاب يكشف أكثر من أى وقت مضى مصداقية النقد الاشتراكي للديمقراطية البورجوازية التي بالرغم من مظهرها البراق ، ومن التعددية والحريات العامة تظل محكومة في الأساس بالإطار الاجتماعي والاقتصادى للنظام الرأسمالى الذى يتقن في ابتكار الأساليب وشحن الأدوات لتدمير الثقافة التى تعبر عن الطبقات الكادحة.

أما الناقد ابراهيم فتحى فقد عبر عن سعادته تجاه الجهد الذى قام به « طلعت الشايب » فى ترجمة هذا الكتاب الذى يقدم صورة طقسية للعالم أو فيما يمكن أن يسمى « البحث عن كيفية للهيمنة على العالم.

وأبدى ابراهيم فتحى تحفظه الشديد حول مقدمة د. عاصم الدسوقي لترجمة الكتاب فأكد أنها لاتعجبه على الإطلاق.

وأشار إلى أن الحرب الباردة بين أمريكا والاتحاد السوفيتي هي حرب مزعومة ، فمادام فعل الاتحاد السوفيتي فى تلك الفترة مع العلم أن الولايات المتحدة الأمريكية كانت رابحة على طول الخط ، فالصراع لم يكن محدداً بهاتين الدولتين بل ربما دخل فيه بعض الدول الصغيرة التى قامت بها حركات للتحرر، رغم أن البعض كان يلغى نور هذه الشعوب فى أحيان كثيرة.

وأوضح أن مقدمة المؤلفة للكتاب بها بعض اللبس والتساؤلات ، ففي المقدمة أنه فى هيئة الأمم المتحدة كان كل طرف « أمريكا - روسيا » يقف على النقيض من الآخر ، وهذا على العكس فالذى غير من تفكير هذه الهيئة وتغيير حساباتها وترتيبها كانت حركات التحرر والحركات العمالية فى الدول والشعوب العالمية.

كما أن المؤلفة قد أوردت بعض الأسماء لمثقفين راديكاليين من أمثال « أرثر كوستلر » الذى وصف فى آخر حياته بأنه « مفتصب عنف » ، ومثل هذا الاسم وغيره يثير الكثير من التساؤلات.

ومن أهم هذه الأسئلة إذا كنت تنقد أخطاء ثورة لابد أن تسأل نفسك - على أى أرض تقف ، فهذا الكاتب الذى كان يكتب من جانب ماركسى اتجه - مباشرة - إلى القوة المعادية فهو نموذج خلقته الرزسمالية.

وهل كل الكتاب الذين كتبوا لصالح المخابرات الأمريكية كانوا عملاء مخابرات

حقيقيين يعرفون مصادر المال، على سبيل المثال « ستيفن سيندر » كان يلهث وراء المال لكن بدون أن يعرف مصدره أو مع ادعاء ذلك ، رغم أن المخابرات الأمريكية تعطى لكل شخص ثمنه وبوره.

أما الناقد نسيم مجلى فقد أكد أن الترجمات الحقيقية تظهر من سياقها - فبعض المترجمين يتخطون بعض السطور من الكتب التى يراد ترجمتها - إنما الدقة فى ترجمة هذا الكتاب تشهد لطلعت الشايب.

النقطة الثانية : أن لغة الترجمة فى هذا الكتاب غير مقعرة وواضحة التعبير دون إسهاب أو تدن فى الأسلوب مما يسهل الأمر بالنسبة للقارئ وأضاف مجلى أن المؤلفات تضعنا أمام خبرتها - فهى ليست باحثة فى الأساس ، وإنما تبدو كفتانة من خلال البناء الدرامى المثير ، الذى يثير كل التوقعات ، ورغم أن معلومات - هذا الكتاب - يعلمها الكثيرون إلا أن ما يحمى لمؤلفته أنها وثقت هذه المعلومات وأوضح مجلى أنه إذا كانت الحرب الباردة الثقافية قد أفرزت أشخاصاً مثل « كوستلر » والذى قام بدور رئيسى فى التحريض ضد الاتحاد السوفيتى ، فان الوجه الآخر للقضية قد أفرز مفكرين كانوا على النقيض تماماً من أمثال « سارتر » و « آرثر ميلر » وغيرهم من الذين وقفوا ضد الظروف الصعبة ، وهذا ماحدث فى مؤتمر « نيويورك » حيث استنكروا الموقف التأمري ضد المؤتمر. وأشار إلى أن أخطر ماظهر من تنظيمات هو تنظيم « جون مكارثى » فى أواخر الأربعينيات.

وتسأل مجلى ، هل نستطيع أن نؤلف كتاباً مثل هذا الكتاب - رغم أننا مررنا بمحن كثيرة - مما يجعلنا نرسى فكرنا على قيم ثابتة ؟ وهل من الممكن إحياء فكرة « لويس عوض » - الأدب للحياة - التى تنص على حرية الأديب دون فرض أى قيود عليه ، فالأدب الذى ينتج عن طريق الالتزام ، أدب ميت ، هذه الفكرة التى جذبت العديد من المفكرين المصريين أمثال طه حسين ، محمود أمين العالم وإسماعيل أدهم.

إن إحياء مثل هذه الفكرة يجعلنا نقف أمام غول المكارثية الجديدة التى تواجهنا ، وواجهتنا بكثرة فى عصر السادات.

(مداخلات وأسئلة)

وقد حفلت الندوة بعدة مداخلات تميزت بصيغة تساؤلية ، كان أولها من الروائى محمد عبد السلام العمري والذى قال « هذا الكتاب أصابنى بالرعب عندما قرأته

للمرة الأولى لما اتضح لى - من خلاله - أن كتاب عالمين كبار يتعاملون مع المخابرات الأمريكية ، وبدأت أسأل نفسى هل شرط أن تكون أديباً كبيراً لابد من سلطة ما ؟!

وهل كل المجتمع الأمريكى صار شبكة مخابرات ؟ ، وإذا كان المجتمع بهذا الشكل فما الذى جعل سلطته الرسمية تنصدر العالم ثقافياً واقتصادياً ؟ وتساءل العمرى : لماذا لم تتعرض الكاتبة لـ « إيليا كازان » رغم أنه أشهر الفنانين الذين يتعاملون مع الولايات المتحدة الأمريكية والدليل على ذلك أعماله ومنها فيلم « أمريكا .. أمريكا » ، أم أنها اعتمدت على مصادر خاصة ، أم أنها قصدت عدم ذكره ؟

وتساءل أيضاً ، فى أى سياق يمكن وضع هذا الكتاب خاصة وأنه يؤرخ للحرب الباردة والتي بدأت منذ أكثر من ٥٠ عاماً ؟

أما القاص ابراهيم الحسينى فقد أشار إلى أنه لم يفاجأ بما ورد فى الكتاب ، وتساءل لماذا هذا الكتاب والآن ؟ وموقعه فيما يدور حولنا ؟

أما القاص خالد سليمان فتساءل هل وضع الكتاب للتسلية أم لماذا فى وقت انهارت فيه قامات كانت فى السابق كوادر ثورية ؟

(. المثقف . موقف)

وفى نهاية الندوة تحدث صاحب الترجمة طلعت الشايب عن تجربته خاصة مع ترجمة الكتب الفكرية ، فقال : « الكتب أفكار وروى ، والترجمة - فى الأساس - اختيار ، وقديماً قال العرب « اختيار المرء وافر عقله » وبطبيعة الحال فان المثقف موقف فما أريده بهذه الكتب تحريك العقول الجامدة .

أما كتاب صدام الحضارات « فهو كتاب مهم خاصة فى هذا التوقيت مثله مثل كتاب « الحرب الباردة الثقافية » الذى لابد أن يناقش ما فيه بعمق - لئلا نسال لماذا الآن ونقف عند هذا التساؤل فقط ، ولينا أن نتساءل عن تجار الثقافة - الآن ، ولابد أن يفجر الكتاب قضايا محلية .

أما عن كتابه القادم ، فأكّد الشايب أنه سيكون أكثر إثارة للجدل وهو تصوير لرؤية ما بعد أحداث ١١ سبتمبر ، أعده « طارق علي » صاحب كتاب « الخوف من المراهية » ورئيس تحرير « اليسار الجديد » : التى تصدر فى لندن .

سماسرة الفن فى هونج كونج

أحمد شوقى

يعتبر سوق هونج كونج الآن من أكثر الحقول الإبداعية والفنية نشاطاً فعلى جوانب شوارع المدينة الكبيرة تطل عليك أعمال حجرية ومرمرية شديدة الجاذبية ومقلدة بالطبع لكبار فناني روسيا وفرنسا وتماثيل الأخشاب ارتفعت مبيعاتها بشكل مذهل وأصبحت هونج كونج سوقاً رائجة. لهذه الأعمال فى وقت تنخفض أسعار هذه المنتجات فى الكثير من دول العالم.

ويعكس اختفاء التحف من أسواق طوكيو الفنية وأيضاً نيويورك كلوحة لفنان جوخ « بيعت مؤخراً فى أسواق هونج كونج بمبلغ لا يقل عن ٨٠ مليون دولار وهذه ظاهرة تفسر هروب الأغنياء أو تمركزهم فى « أسواق هذه المدينة متعددة الثقافات التى صارت أهم الأسواق الفنية فى العالم.

لا يقتصر الأمر على كبار الفنانين فالأسماء الصغيرة من جيل الوسط « فهناك فنان مغمور من تايوان بيعت إحدى لوحاته متوسطة الحجم بحوالى ١٥٥ مليون دولار فى جاليرى يمتلكه رجل أعمال من الصين وأكثر العملاء الذى يجتذب رجال الأعمال القادمين من الغرب رجل ثرى هو ايدى جود فرى فهو يشتري كل شئ ويبيع كل شئ وهو أيضا أكثر الأسماء بريقاً ولعناً فى سوق هونج كونج الفسيح على سبيل المثال قرر الرجل المغامرة واشترى « شمعدان قديم لأحد الفنانين النصف مشهورين وتم دفع مبلغ خرافى هو ١٥ مليون دولار دون أى تردد أمام هذه القطعة الفريدة .

هناك تغير وثورة فى عقول الصينيين فهم يرسلون أولادهم دون السادسة عشرة إلى مختلف العواصم الأوربية والأمريكية لدراسة الفنون من جهة وأيضاً (لتعلم أساليب الهندسة والعمارة وعند العودة للوطن نجد الفيلات والعماثر على نفس النمط هناك أيضاً المدارس الفنية - التى تحاول السيد على الدرب الغربى فى التذوق الألوان والخامات لكن فى المقابل تجد مصانع أو فبريكات (عريقة ترجع تاريخها الى ٣٠٠ عاماً تضع الألوانى " فالمنافسة بين الماضى والحاضر لاتنتهى وإن تنقطع وهناك مدرسة فى هونج كونج لاتتجاهل أو تتصل من الماضى العريق لفنانى تلك الجزيرة المميزة الفنية بمعالمها الفنية الفريدة ومدارسها المتنوعة لكن يبدو أن عولة الفنون سوف تقضى على أصالة فنون هونج كونج الرائعة ذات الشخصية الأسبوية الضاربة فى الجذور " التاريخية - ولاشك أن وجود فنانين من القارة السمراء كزيمبابوى - وأوغندا أعطى للسوق تنوعاً وثراء أيضاً جدد الفكر الفنى وأطلعنا على أنماط جديدة تبحث عن شخصية حرة متفردة.

أن هونج كونج أصبحت أكثر استحوذاً على جذب الفنانين والمروجين أيضاً السماسرة وإن تعود هونج كونج مستعمرة - صغيرة . لذا فهمى ستعود فى ريدع صورها .

جميع العاملين بالمجلة
إليك أشواق عطرة
ويعد

فأنا شاب فى الثالثة والعشرين أحاول
تلمس طريقى بالكتابة ، لا أحاول ارتياد
طرق أكثر جمالاً وإنما أكثر صدقاً .
لمحاولتى عيوب ، كما هو ضرورى غير
أنه من منا لا يخلو من عيوب ولا تخلو
محاولاته منها .

والأدب ديمقراطى

تعرفت إلى أدب ونقد فى فترة متأخرة
نسبياً ، وهو تقصير منى ، لأن كنوزاً
كالخبوة على الصفحات الغالية ما
كان من غنى عنها أبداً .

الآن أدرك ذلك ، ويندم

أكتب القصة منذ فترة طويلة ، ربما من
الثامنة من عمرى ، فور تمكنى من
القراءة بشكل سليم ، وتطورت كتابتى
مع ما أقرأه ، فمن القصص المصورة
التي كنت أحاكى بها (ميكى) و
سمير) حتى القصص التي كنت أحاكى
بها (رجل المستحيل) و(ملف المستقبل)

حتى الأعمال الأدبية الصرفة المتأثرة
بإبداع ناعم طبع لا يمس شيئاً وإنما
يظل هائماً فى روح ملائكية ومعقمة (

أعنى بالتحديد أعمال إحسان عبد
القنوس ويوسف السباعى وثروت
أباطة). ثم ارتباك منظومتى الأدبية
البسيطة كلها لدى تعرفى على جيل
الستينيات الأدبى ثم من تلاه ومحاولتى
الخروج من أسر التقليد إلى أجواء
تكون أكثر ارتباطاً بى أنا .

معذرة للإطالة ، غير أنى أحبك

ويعد فاسمى بالكامل هو نائل محمد
كمال الطوخى/ من القاهرة وإن كنت
سكندرى النشأة / خريج آداب عين
شمس قسم لغة عبرية وآدابها لعام
٢٠٠٠/ لى مجموعة قيد النشر عن
سلسلة الكتاب الأول بالمجلس الأعلى
للثقافة.

إلى لقاء قريب

أحبكم

صديقنا ، أرسل لنا وسوف ننشر لك .

